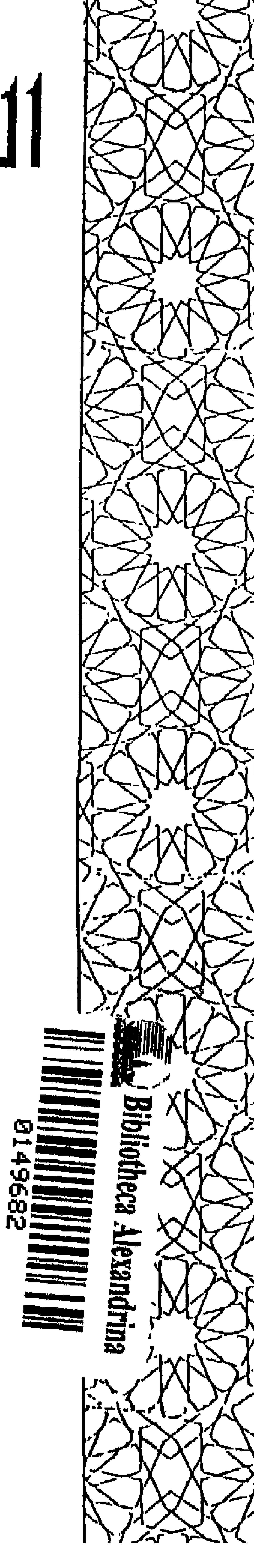
العلاقات التصويرية

بين الشعر العربي والفن الاسلامي

د. نبيل رشاد نوفل

أستاذ النقد الأدبي المساعد

بكلية الآداب ببنها



توزيع منشأة المعارف بالاسكندرية

جلال حزي وشركاه

العلاقات التصويرية

بين الشعر العربي والفن الإسلامي

د. نبيل رشاد نوفل

أستاذ النقد الأدبى المساعد

بكلية الآداب ببنها

توزيع منشأة المعارف بالاسكندرية

جلال حزى وشركاه

بسم الله الرحمن الرحيم


وما توفيقي إلا بالله

تقـــديم

١ ـــ إذا كانت دراسات النقد لا تستطيع إثراء رؤيتنا للأدب إلا من خلال استشراف العلاقات التى توجد ، أو التى يمكن أن تكشف عنها أطروحات البحث ، بين الأدب وبين ألوان النشاط الإنسانى الأخرى ، امتثالا للفكرة المبدئية القائلة بأن الأدب مرآة الوجود الإنسانى كله ، أو للفكرة المستحدثة التى تذهب إلى أن المقارنة ، بوصفها منهجا فى الدراسة الأدبية ، ينبغى أن تمتد إلى ما وراء الأطر الضيقة التى انحصرت فيها الدراسات التقليدية ، فتبحث فى العلاقة بين الأدب والفنون المختلفة ، أو حتى بين الأدب والفكر الإنسانى بعامة ، إذا كان الأمر كذلك فإن أبواباً جديدة من البحث تنفتح أمام الباحثين ، وحقولاً جديدة من الدرس تبدو واعدة لكل من يخطو فوقها .

والربط بين الشعر والفن واحد من هذه الحقول التى تنطبق عليها الرؤية المشار إليها . وإن كان ينطوى على صعوبات لا تخفى على المشتغلين بالدراسات الأدبية . ولكنه مثل كل المناهج القائمة على الحدود المتداخلة بين مناطق الفكر الإنسانى بعامة ، يجنى مردوداً سريعاً من الحقائق التى حجبتها الأستار الثابتة حول كل ميدان من ميادين هذا الفكر . ولا تقل خصوبة المقارنة بهذا المعنى عن خصوبة المناهج المستحدثة للبحث ، التى تشق إلى الحقيقة طرقاً مفارقة للطرق القديمة .

٢ ـــ ولقد تناولت الدراسات قديماً وحديثاً كلا من الشعر العربى والفن الإسلامى ، وأفاضت فى تحليل خصائصهما بكل طرق البحث الممكنة ، ولكن دون محاولة جادة للخوض فى الأصول المشتركة ، أو الجسور التى يمكن أن تربط بينهما . و رغم أن كتابات الفلاسفة المسلمين والنقاد العرب القدماء تنبئ بوجود اقتناع دفين لديهم بوجود علاقات بين الشعر والفن ، و رغم أن تحليلات النقاد والبلاغيين على وجه الخصوص للشعر العربى تقوم على أسس تشكيلية واضحة ، فإن ذلك لم يكن حافزاً لأحد منهم على النظر المنهجى فيما إذا كان من الممكن تعميق خبرتنا بجمال الشعر العربى أو سحر الفن الإسلامى ، من خلال لمح العلاقات القائمة بينهما .

وفى العصر الحديث كانت دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل التى عنوانها « الأسس الجمالية فى النقد العربى » ، ودراسة الدكتور مصطفى ناصف عن « نظرية المعنى فى النقد العربى » ، من أوائل الدراسات النقدية التى اقتربت بشكل ملحوظ من هذا الموضوع ، كما كانت فاتحة لها خطرها ، تنتظر المزيد من الدرس والمزيد من تركيز البحث فى الزوايا العديدة التى يمكن بها مقاربة الموضوع ، مثل زاوية العلاقة التى اختارها البحث الماثل . هذا بالإضافة إلى عديد من الإشارات الثرية ، التى وردت فى الدراسات النقدية العربية المعاصرة عن هذا الموضوع[1] .

أما فى الفكر الغربى فقد كان الاهتمام أكبر بتلك العلاقة ، وبخاصة أن تاريخ الفن الغربى يتضمن تراثاً وافراً من الرسم والنحت والعمارة والموسيقى ، تعاقبت مدارسه واتجاهاته الفنية على نحو يفوق كثيراً ما كان عند العرب . وأدى ذلك بطبيعة الحال إلى اهتمام مواز بمنظومة الفنون الجميلة فى جملتها ، وتحديد خصائصها وجذور الإبداع المشترك بينها وبين الأدب ، وكتب فى ذلك ما لا يحد من الدراسات .

وفى مقابل ذلك ، أو بوحى منه ، تصبح الدراسات العربية فى حاجة ماسة إلى تناول أعمق لخيوط العلاقات الممتدة تحت السطح الظاهر بين الشعر العربى والفنون التى ازدهرت على وجه الخصوص فى العصر الإسلامى ، وبخاصة أن تناغمها الواضح مع الشعر كان وما يزال يثير تساؤلات كثيرة عما بينهما من روابط .

٣ ــ على أن مثل هذا الموضوع لا يمكن تناوله مباشرة بمجرد ملاحظة العلاقات السطحية بين الشعر العباسى من جهة ، وبين فنون « الأرابيسك » أو العمارة الإسلامية التى شاعت فى تلك الحقبة من جهة أخرى . لأن هذا النوع من الدراسة ، التى تبحث فى الجذور العميقة للظواهر الفنية المشتركة ، لابد أن

(١) نشر الدكتور عبد الغفار مكاوى دراسة رائدة بعنوان (قصيدة وصورة ــ الشعر والتصوير عبر العصور) سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١١٩ الكويت نوفمبر ١٩٨٧ . والعنوان يبدو مثيراً للاهتمام من زاوية البحث القائم ، ولكن المضمون اقتصر على الشعر الغربى الذى قيل فى وصف لوحات كبار الفنانين ، وهو موضوع بعيد تماماً عن جوهر الدراسة فى هذا البحث الماثل ، بعكس البحثين المشار إليهما فى المتن .

يغوص بدوره فى مفهوم « التصوير » ذاته سواء فى الفن الشعرى أو فى الفن التشكيلى .

وفى هذا الصدد تبرز ملاحظتان أساسيتان أمام الباحث قبل أن يخطو خطواته الأولى ، وتبدوان كمسلّمتين تاريخيتين : الملاحظة الأولى أن ظواهر الفن الشعرى فى العصر الإسلامى لم تنشأ من معطيات هذا العصر وحده ، ولم تكن بكل ما فيها من تطور ، منبتة الصلة بعصر آخر سبقها هو العصر الجاهلى ، الذى تَمَثَّلَ فى ذوق أبنائه وفى إبداع شعرائه الأولين نزوع فنى محدد المعالم ، هو الذى أدى إلى التطور اللاحق ، وكان الأب الشرعى له . والملاحظة الثانية أن فنون الإسلام ، التى تبناها العرب فى الفتح ، لم تكن تمثل مفاجأة لهم ، فإن نظائرها كانت شائعة فى العصر الجاهلى فى الحيرة والشام واليمن وحضرموت ، ومن ثم كانت تحت بصرهم تسهم فى تشكيل أذواقهم .

ولهذا فإن رصد الظواهر المشتركة بين الشعر العربى والفن الإسلامى ، لابد أن يبدأ دائماً من العصر الجاهلى ، ثم يتدرج مع عوامل التطور ليصل إلى الصورة الإسلامية المستقرة والموحدة . وللتدليل على ذلك نذكر أننا لا نستطيع مثلاً أن نفسر « التجريد » الذى اتسم به الفن الإسلامى ، بغير الرجوع إلى النماذج السابقة على الإسلام فى الأمصار المفتوحة ، التى كان التجريد مختلطاً فيها بالمحاكاة التمثيلية للعناصر الحية فى الوجود . كذلك لن نفهم ازدهار ألوان الزينة الكلامية فى الشعر العباسى ، دون تأصيل لجذورها السابقة على الإسلام ، حيث كان الميل أعظم إلى تمثيل الواقع .

٤ ــ على أن القضية مع ذلك كله تبقى قضية فكر الشعب الذى حمل دينه إلى الشعوب الأخرى ، وفلسفة أمة انضوت تحت اللواء الإسلامى ، فانصهرت ثقافاتها وفنونها مع الفكر العربى فى سبيكة واحدة ، متجانسة على امتداد المكان ، وثابتة على طول الزمان . ومن هذا الجانب ينبغى أن يكون تأصيل العلاقة المطروحة على بساط البحث ، مشدوداً دائماً إلى الفكر الذى أفرزه هذا الانصهار ، ممثلاً فى فلاسفته ومفكريه ونقاده . فهم الذين قننوا واقع الفن القائم فى دولة الإسلام بين شعر وفن تشكيلى .

لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن الفكر الإسلامى قد تأثر بالفكر اليونانى ،

وأن قدرا لا يستهان به من القيم الفلسفية والنقدية الإسلامية قد اشتقت مباشرة من حضارة الإغريق ، وتم توظيفها لخدمة التراث العربى ، وأن فنون الإسلام بدورها قد تأثرت بالفنون التى عاشت قبلها فى بقاع واسعة على امتداد منطقة الشرق الأدنى كلها . ومن ثم يصبح من الضرورى مراجعة الرؤية الغربية لموضوع البحث ، وبخاصة ما يتعلق منها بالتصوير ، بوصفه أساس العلاقة بين الشعر والفن ، وبوصفه كذلك المدخل الأول إلى القضية فى إطارها العربى الإسلامى .

وقد يكون هذا التسلسل فى رد القضية إلى أصولها مهما بعدت ، هو المنهج المحقق لطموح هذا البحث فى كشف جذور العلاقات العسيرة بين الشعر والفن ، وتفسير كثير من غوامضها . ولكن الصعوبة الأولى التى يجب تذليلها هى استحضار الحقائق الغائبة فى الجدل المحتدم ، سواء فى الفكر الغربى أو فى الفكر العربى ، حول التسليم بوجود هذه العلاقة أصلاً ، والمدى الذى يمكن أن تصل إليه ، فى نظر الفلاسفة والنقاد . وهذا هو موضوع الفصل الذى تفتتح به هذه الدراسة .

نبيل رشاد نوفل

الإسكندرية فى سبتمبر ١٩٩٣

الفصل الأول
الجدل حول العلاقة بين الشعر والفنون البصرية
المبحث الأول : موقف الفكر الغربي

١ ـ **الاكتشاف المبكر للعلاقة** : إن إدراك وجود علاقات بين الشعر والفنون البصرية ، أمر قديم في الفكر الإنساني بعامة . وربما تكون إشارة أرسطو إلى أنواع المحاكاة في الشعر والرسم ، في قوله : « الشعراء يحاكون إما من هم أفضل منا ، أو أسوأ ، أو مساوون لنا ، شأنهم في ذلك شأن الرسامين »(١) ، هي أقدم صياغة لهذه العلاقة . واقترب « سيموندس » Simonides بالعلاقة بين الشعر والرسم درجة أكبر ، في مقولته التي كررها « بلوتارك » Plutarch : « الرسم شعر صامت ، والشعر صورة ناطقة »(٢) . وقد اختصرها « هوراس » Horace إلى كلمات ثلاث هي : Ut pictura poesis ، أي : التصوير مثل الشعر(٣) .

وإذا تأملنا هذه العبارة القصيرة ، كما يقول « ويمزات » و « بروكس » Wimsatt and Brooks ، فإننا نجدها تؤكد التكامل بين فني الرسم والشعر ، وتجعل هناك تأثيراً أدبياً في الرسم من جانب ، وتحكماً للرسم في التعبير الأدبي من جانب آخر . وبعبارة أخرى تؤكد التأثير التصويري في الأدب ، والتطابق الجمالي بين الشعر والرسم(٤) .

ولقيت العبارة شهرة واسعة في العصور التالية ، ودارت حولها مناقشات مثمرة لتحديد دلالتها الحقيقية . فوضح الرسام الفرنسي « شارل ألفونس دي فريزنوي » Charles Alphonse Du Fresnoy في العصر الكلاسيكي رسالة بعنوان : « فن الرسم » De Arte Graphica ، توازي « فن الشعر » لهوراس ،

---

(١) أرسطوطاليس : فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت بدون تاريخ ، ص ٨ .

(٢) Wimsatt and Brooks : Neo classical criticism, Routledge and Kegan Paul, London 1970, Part II, p. 263.

(٣) Ibid : p. 263.

(٤) Ibid : p. 264.

و « فن الشعر » لبوايو Boileau ، يقول فى أحد مقاطعها ، مردداً عبارة هوراس :

الشعر مثل الصورة
ولذلك فإن الصورة تحاول أن تكون كالشعر
الصورة تدعى عادة الشعر الصامت
والشعر صورة ناطقة(١) .

وقد شرح « درايدن » Dryden (١٦٣١ ـــ ١٧٠٠) هذه القصيدة ، ضمن كتابه « التوازى بين الشعر والرسم » ، منطلقا من فكرة محاكاة كل من الرسم والشعر للأشياء فى شكلها الأمثل ، أى الأشياء كما خلقت أول مرة ، وكما يجب أن تكون . وهى فكرة أرسطية مصدرها أن الفن يسلك سلوكاً مشابهاً للطبيعة ، فى سعيها لتصحيح القصور ، وفى تطلعها إلى الكمال فى كل خلقها(٢) . ولذلك فقد وجد تقابلا بين « حبكة » القصيدة وبين « التصميم » فى الرسم . كما وجد توازياً بين الأسلوب والتصوير فى الشعر وبين الألوان فى الرسم(٣) .

٢ ـــ العلاقة مع الفنون الأخرى : لم تكن العلاقة بين الشعر والرسم بمعزل عن علاقة أوسع بين مجموعة من الممارسات الإنسانية ، تضم إلى جوارهما أيضاً الموسيقى والعمارة والنحت والرقص ، وهى ما اصطلح على تسميتها فى مجموعها باسم « الفنون الجميلة » . غير أن الارتباط بين دلالة « الفن » فى هذا المصطلح ، وبين دلالة « الجميل » ، وهو ارتباط يتصل مباشرة بالعلاقات الممكنة بين كل ألوان النشاط التى يشير إليها المصطلح ، لم تكن قائمة إطلاقاً فيما قبل عصر النهضة الأوربية . ففى العصور الوسطى كان معنى « الفن » بالضبط هو « الطريقة الصحيحة لصنع ما يتفق لأى إنسان صنعه »(٤) . ومن ثم فإن الرسم والنحت والعمارة وصناعة الأحذية والسروج

(١) Ibid : p. 264.

(٢) Atkins : English Literary criticism : 17th and 18th centuries, Methuen & Co. Ltd., London 1954, p. 111.

(٣) Wimsatt : Op. Cit., p. 264.

(٤) Ibid : Part I, p. 130.

كانت فى مرتبة واحدة ، وهى مرتبة أدنى من الفنون السبعة الحرة التى حددها الموسوعى « مارتيانوس كابيلا » Martianus Capella (من جماعة التومائيين الجدد ، نسبة إلى توما الأكوينى) وهى : النحو والبلاغة والمنطق والموسيقا والحساب والهندسة والفلك ، وأدنى بالطبع من الفنون التكنولوجية البحتة[1] .

ولم يتحدد معنى مصطلح « الفنون الجميلة » ، بما يتفق مع ما هو معروف حتى اليوم إلا عند الفرنسى « آبيه شارل باتو » Abbé Charles Batteux سنة ١٧٤٦ . وكانت الفكر وراء الجمع بين « الفن » و « الجمال » عنده هى محاكاة « الطبيعة الجميلة » ، وهى صفة لا تنطبق إلا على منظومة محددة تشمل الموسيقى والشعر والرسم والنحت والرقص . وكتب لهذا المصطلح شيوع كبير بفضل « مونتسكيو » و « ديدرو » وسواهما .

وفى الوقت نفسه قام الفيلسوف الألمانى « ألكساندر فون باومجارتن » Alexandre Von Baumgarten بأول عمل مبكر فى نظرية الفنون الجميلة ، وأعطاه مصطلح « استاطيقا » فى كتاب له بهذا الاسم عام ١٧٥٠ . واستخدم « أديسون » Addison فى مجلة Spectators ، فى مناقشاته حول الشعر ، مصطلحات مأخوذة من النحت أو الرسم[2] .

٣ ــ **الشكوك القديمة** : تشكك كثيرون فى حقيقة العلاقات التى يمكن أن تكون بين الشعر والرسم . وكانت وجهتهم بعامة أن لكل من اللونين وسائله الخاصة ومجال تأثيره المستقل . ومن أقدم من لاحظ ذلك « ليوناردو دافنشى » ، الذى اهتم بإبراز الجمال المباشر والطبيعى فى فن الرسم ، فى محاولته إبراز الفروق بينه وبين الشعر الذى لم يكن يتمتع فى نظره بجمال الرسم . وقال

= وبالمقابل فى العربية نجد أن « الفن » فى « لسان العرب » يعنى النوع أو الضرب من الأشياء ، يقال : رعى فنون النبات ، أى أنواعه. وتفنن الرجل فى كلامه أى اشتق ضرباً بعد ضرب منه ، ورجل مفنن : يأتى بالعجائب . وافتنّ الحمار بأتنه : أى أخذ فى طردها وسوقها يميناً وشمالاً وعلى استقامة وعلى غير استقامة . ويقال : فنن فلان رأيه إذا لونه ولم يثبت على رأى واحد . والأفانين : الأساليب ، وهى أجناس الكلام وطرقه (اللسان : مادة فنن) . والمعنى على هذا النحو فى العربية لا يتصل بصناعة الأشياء كما فى الإنجليزية ، بل يقف عند حد تنويع العمل وتغيير طرائقه . وربما يرجع هذا الاختلاف إلى أن العرب لم يكونوا بطبيعتهم أهل صناعة أو أعمال يدوية .

(١) Ibid : p. 130.

(٢) Ibid : Part II, p. 263.

« لافونتين » La Fontaine : « الكلمات والألوان ليست أشياء متناظرة » ، وقال أيضاً : « العيون ليست هى الآذان »[1] ، فى إشارة صريحة إلى أن أداة الشعر ـــ الكلمات ـــ لا تتساوى مع أداة الرسم ـــ الألوان ، وأن اختلاف وسيلة التلقى بين بصرية وسمعية ينفى وجود تناظر بين الرسم والشعر .

وفى القرن الثامن عشر ميّز « آبيه دى بو » Abbé Du Bos بين الرسم والشعر ، على أساس أن الأول يصنع محاكاة **حقيقة** بعلامات **طبيعية** ، والثانى يستخدم رموزاً **اعتباطية** بعلامات **اصطناعية** . وهو تمييز لصالح الرسم ، الذى يستطيع إنجاز محاكاة حقيقية . كما اعترف « إدموند بيرك » Edmund Burke ، فى القرن الثامن عشر أيضاً ، بأن الكلمات ليست بدائل تصويرية عن العالم المرئى[2] .

لكن المعارضة المنهجية الحقيقية لفكرة العلاقات ظهرت عند « ليسنج » Lessing فى كتابه « لاوكون » Laokoon ، حيث لاحظ أن الاختلاف بين الشعر والرسم يحمل أهمية أكبر من التشابه بينهما ، لأنه اختلاف جوهرى بين وسيطين مختلفين : **وسيط الزمن** ، الذى ينتقل الشعر خلاله ، **ووسيط المكان** ، الذى يسمح بانتقال الفنون البصرية . فأما وسيط المكان فيمكن أن يقدم **الأشياء** متجسدة ومباشرة وحية ، كما يقدم الأحداث التى تمر بها هذه الأشياء المتجسدة ، وإن كان ذلك يتم بطريق غير مباشر ومن خلال صور الأشياء ذاتها . وأما وسيط الزمن فهو على العكس من ذلك ، يمكن أن يقدم لنا **الأحداث** مباشرة وحية ، ولكنه يقدم **الأشياء** بطريقة غير مباشرة فقط ، ومن خلال أحداث . ويضيف « ليسنج » أنه بناء على هذا يكون الفرق بين الرسم والشعر واضحاً ، وقمم كل منهما تبدو متباعدة برغم تقارب أساسهما[3] .

لكن هذا التحليل القائم على مفارقة (الزمن ـــ المكان) ليس حاسماً فى الدلالة على الانشطار بين الشعر والرسم ، بدليل أن كلا منهما ـــ حسب تصوير « ليسنج » نفسه ـــ يحمل سمات الآخر ، فالشعر يتضمن إمكانات مكانية لتجسيد الأشياء ، والرسم ينطوى على صفات حدثية تتصل بالأشياء

---

(١) Ibid : p. 268.

(٢) Ibid : p. p. 268, 269.

(٣) Ibid : p. 269.

التى يجسدها . وعلى العموم فإن الحركة والسكون ، اللذين يفرقان بين الفن الزمانى والفن المكانى ، ليسا خصيصتين نوعيتين لصيقتين بأحد الفنين دون الآخر .

واستخدم « ليسنج » فكرة العلامات الطبيعية والعلامات الاعتباطية التى قال بها « دى بو » Du Bos ، فى إطار الأدب وحده ، ليجعله أقرب إلى المثال المطلق ، الذى تسعى إليه المحاكاة فى الفن ، فيقول إن أرقى أنواع الشعر هو الذى يحول العلامات الاعتباطية كلية إلى علامات طبيعية ، وهذا هو ما يتحقق فى الشعر الدرامى[1] .

٤ ــ المعارضة الحديثة : فى العصر الحديث لقيت هذه العلاقات اهتماماً بالغاً من الكتاب والنقاد الغربيين . واقتنع أغلبهم بوجودها ، مع الاعتراف بقيام صعوبات فى إجراء التوازيات بين الفنون ، بسبب الافتقار إلى الأدوات الصالحة لذلك . وكان « كروتشه » Croce من أشد المتحمسين لفكرة قيام الفنون على أسس واحدة تبلغ من التماثل حدا يكفى لإلغاء مبدأ تصنيفها إلى أنواع تصنيفاً جمالياً . والسند الذى دعم به نظريته هو « الحدس » الذى يستقطب الفنون جميعا فى محور واحد هو المحور الجمالى . وكان الرومانتيكيون قد سبقوا « كروتشه » إلى هذه الفكرة ، فى صدورهم عن مبدأ وحدة الفنون جميعاً .

وسلم « رينيه ويليك » René Wellek بأن الفنون قد سعت لأن تقترض التأثيرات بعضها من بعض ، وأنها قد نجحت إلى حد كبير فى تحقيق ذلك . ولكنه يذهب إلى أن تلك التأثيرات ليست فى النهاية أمراً متماثلاً ، « وما صفة النحت حين تطبق على الشعر سوى استعارة غامضة ، تعنى أن الشعر ينقل انطباعاً مشابهاً بشكل ما لتأثيرات النحت الإغريقى : برودة ناتجة عن الرخام الأبيض أو مصبوبات اللدائن ، سكينة ، طمأنينة ، صفاء ، خطوط بارزة حادة . على أننا لابد أن نعترف بأن البرودة فى الشعر شىء يختلف تمام الاختلاف عن الإحساس اللمسى بالرخام ، أو عن عملية إعادة التركيب

---

(١) Ibid : p. 270.

الخيالية لذلك المدرك الحسى المكتسب من البياض ، وأن السكينة فى الشعر شيء مختلف جداً عن السكينة فى التمثال »[1] .

وهذا يعنى أن العناصر البادية التماثل بين الشعر والرسم مخادعة ، وأن صور الشعر شيء وصور الفنون البصرية شيء آخر مختلف ، وأن البحث عن علاقات فعلية بينهما سوف ينتهى إلى طريق مسدود .

ولذلك يقلل « ريتشاردز » I. A. Richards فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » من الأهمية الكبيرة التى تعلق على الصفات الحسية للصور الشعرية . ويستبعد « إزرا باوند » Ezra Pound اعتداد الصورة الشعرية « تمثيلاً مرسوماً » ، بل إنها الشكل الذى يقدم موقفاً فكرياً أو عاطفياً ، فى برهة من الزمن ، ويؤدى إلى توحيد أفكار متفاوتة[2] .

ولابد من القول إن هناك ، برغم الفروق التى ذكرها هؤلاء النقاد ، نقطة التقاء هامة تقرب بين الشعر والرسم ، ويتمثل فى « الصورة الأخرى » الحادثة فى ذهن المتلقى لأى من هذين اللونين من الفن ، وهى صورة تمتزج فيها إبداعات الفنان (من الصور الشعرية أو الصور التشكيلية) مع مخزون الذهن من التجارب السابقة لدى المتلقى ، التى تشابه أو تخالف تجربة الشاعر أو الرسام ، وتدخل معها فى تفاعل تؤثر فيه ظروف الثقافة والبيئة وكل السياقات التى تتم فيها عملية التلقى .

والنتيجة التى تترتب على ذلك أن الصورة المتكونة لدى المتلقى لا يمكن أن تكون مطابقة لنظيرتها عند الشاعر أو الرسام ، ولا مناص من التسليم بوجود تفاوت ضرورى بينهما . ومعنى ذلك أن الصورة الشعرية والصورة التشكيلية متساويتان فى التعرض لهذا التفاوت لدى المتلقى . ومن الخطأ اعتبار هذا التفاوت قصوراً فى تجربة التلقى ، لأنه المسوغ الوحيد لوجود هذه التجربة أصلاً ، وذلك استناداً إلى أن المتلقى يقيس كفاية التجربة الإبداعية بما لا

---

(١) رينيه ويليك : نظرية الأدب . ترجمة محى الدين صبحى ومراجعة الدكتور حسام الخطيب ، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨١ ، ط ٢ ، ص ١٣٢ .

(٢) المرجع نفسه . ص ١٩٤ و ١٩٥ .

يستطيع هو أن يستبصره بنفسه . ولذلك فإن « الصورة الأخرى » الحادثة فى ذهنه ، سواء فى حالة الشعر أو فى حالة الرسم ، هى محض تصورات ذهنية عن واقع خارجى ، وارتباطها بالوسيلة الخارجية لتكوينها فى الذهن (الرسم — الشعر) هو مجرد ارتباط سببى لا نوعى . ولما كانت هذه النقطة حاسمة فى التقريب بين الشعر والتصوير التشكيلى ، وتحتاج إلى التوسع فيها ، فإن هذا البحث ، فى فصله الثانى ، قد أولاها عناية خاصة .

٥ — **موقف المعاصرين** : على عكس أفكار « رينيه ويليك » والآخرين ، ذهب « يوسف شتريلكا » Joseph Strelka إلى أن الدراسات الألمانية المعاصرة قد توسعت فى تحليل العلاقة بين الشعر والرسم من الناحية العملية . وضرب مثلاً على ذلك حالة الفن اللفظى ذى التوجه البصرى الواضح فى دراسة « رونالد زالتر » Ronald Salter لشعر « جيورج هايم » ، فقد وجد أنه يقوم على ما هو أكثر من مجرد التوجه البصرى ، إذ يقوم على نوع من الرؤية التصويرية لا يتم التعبير عنها فى استعارات تصويرية فحسب ، بل تخرج من خلال القصيدة طبقاً للمبادئ التشكيلية للفن التصويرى . وذلك على عكس شعر « شتيفان هايم » الذى لم تكن له بفن التصوير وفن « الجرافيك » فى عصره علاقة تستحق الذكر(١) .

وأشار « شتريلكا » بالإضافة إلى ذلك إلى دراسات أخرى معاصرة ، منها دراسة « ديل إيفان يانيك » Del Ivan Janik عن وجود اتجاه متناظر إلى « الشيئية » ، بين المصور « سيزان » والأديب « د . هـ . لورنس » ، ويتجسد هذا الاتجاه فى تماثل أدبى وتصويرى فى التعبير عن الشعور ، وفى الإرادة التشكيلية ، وهو تماثل لا يمكن أن ينشأ عادة إلا تحت تأثير الارتباط الثقافى أو النفسانى الواسع ، فضلاً عن الاتصال الحقيقى عند مستوى العناصر الفنية نفسها(٢) .

وسعى كل من « لاديسلاف ماتيكا » Ladislav Matejka و « ارفين

---

(١) يوزف شتريلكا : العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى . ترجمة د . مصطفى ماهر . مقال بمجلة فصول ، المجلد الخامس العدد الثانى ، القاهرة يناير — مارس ١٩٨٥ ، ص ١٨ و ١٩ .

(٢) المرجع نفسه : ص ١٩ .

تيتونيك » Irwin Titunik ، من مدرسة « براغ » اللغوية البنيوية إلى تطبيق مناهج السيميوطيقا على العلاقات المتبادلة بين الأدب والفنون التشكيلية[1] .

وتهتم هذه المناهج بالربط بين النص الأدبى ، بوصفه نسقاً أو نظاماً ، وبين غيره من الأنساق أو الأنظمة الأخرى . وترى أنه إذا كان للنص الأدبى خصوصيته ، فهو ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة السيميوطيقية الأخرى ، إذ يتقاطع ويتفاعل معها ، دون إنقاص من خصوصيتها هى أيضاً . وهذا كله فى خلال سياق يضم النظام المعرفى العام للثقافة البشرية[2] .

وهذا يعنى أن تكون الثقافة نظاماً من العلامات ، وأن تكون أيضاً الوسيط الاجتماعى المناسب لوجود أنظمة سيميوطيقية داخلها ، مختلفة شكلاً ومتوحدة جوهراً .

ويتحمس ــ رينيه ويليك » ــ برغم موقفه المعارض ــ لمقارنة الفنون على أساس الإطار الاجتماعى والثقافى المشترك ، ويرى أنّ ذلك أقرب إلى اكتشاف العلاقات الممكنة ، أكثر من البحث وراء نوايا الفنان أو اعترافاته . ومن المؤكد ــ من وجهة نظره ــ أن وصف التربة المخصبة المشتركة بين العوامل الزمانية أو المكانية أو الإجتماعية للفنون والآداب ، يمكننا من الوصول إلى نقطة التأثيرات المشتركة التى عملت فيها[3] .

وقد يغلب على الظن أن موقف الشعر من السياق الثقافى والإجتماعى أقوى كثيراً من موقف الرسم ، لارتباطه المباشر بالقيم المجردة للمجتمع . ولكن النقد المعاصر يذهب إلى أن الفرق بينهما ليس بالاتساع الظاهر ، لأن العلاقة بين الرسم والسياق الثقافى والاجتماعى لا تقوم على الأسس التكنيكية الصرف ، من حيث الألوان والخطوط الخارجية وطرق رسم الظلال والضوء والأشكال المجتمعة ، بل إنها تقوم على العلاقات الإنسانية والتاريخية والملحمية فى المقام الأول[4] .

---

(١) المرجع نفسه . ص ٢٠ .

(٢) سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلاقات فى اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا . نشر دار إلياس العصرية . القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٨ .

(٣) رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص ١٣٥ .

(٤) Wimsatt and Brooks : Op. Cit., p. 364.

ولذلك يذهب « ويمزات » و « بروكس » إلى أن الرسام لا يكفيه أن يكون بارعاً فى عمل الألوان والظلال فحسب ، بل ينبغى أن يكون دارساً لموضوعات الأحداث الهامة والأساطير القديمة والكتب المقدسة . وهما يضربان — من زاوية ارتباط الرسم بالسياق الثقافى — مثلاً بالشروح اللافتة للنظر ، عند النقاد الأكاديميين الفرنسيين ، حول اللوحة الدينية « سقوط المنّ فى الصحراء » للرسام الفرنسى « نيكولا بواسان » Nicolas Poussin (١٥٩٤ — ١٦٦٥) . فالرسم يخبرنا عن حدث معين ، مفرد ، ذى حجم كاف ، متكامل ، فى أسلوب متناغم للغاية ، لا يخرج عن القواعد « الأدبية » التى وضعها أرسطو فى كتابه عن فن الشعر[١] .

ويكشف هذا التحليل عن ارتباط « بواسان » ، فى رسالته الفنية التى أراد توصيلها ، بالوسط الثقافى لمجتمعه الذى عاش فيه فى القرن السابع عشر ، بكل أبعاده الدينية والفنية والأدبية . وسوف تفيدنا نتائج هذا التحليل فى فهم ارتباط الفنانين المسلمين ، فى زخارفهم التى تبنوها منذ فترة مبكرة ، بالسياق الثقافى والدينى للمجتمع الإسلامى .

ونستطيع أن نستنبط مما سبق أن ارتباط الفنون بسياق ثقافى واجتماعى واحد ، يمد الفنانين بقيم ذوقية متوازية ، تسمح بقيام نظائر جمالية لذات القيم ، تتبدى فى كل فن حسب آلياته الخاصة .

يقول « جورج كوبلر » George Kubler إن التحليل التشكيلى « هو محاولة لتقرير المسلمات التى يرتكز عليها كل من الأدب والفن فى ذات الجيل فى مكان واحد ، كالشعر الهومرى فى القرن الثامن قبل الميلاد ، والأشكال الهندسية التى رسمت على الزهريات فى العصر ذاته . وهكذا فإن دراسة العلاقة بين الشكل والبيئة تفترض مسبقاً أن الشعراء والفنانين ، الذين يظهرون فى ذات المكان والزمان ، يشتركون معاً فى حمل لواء نمط مركزى من الحساسية ، تنبثق منه مختلف جهودهم على شكل تعبيرات شعاعية »[٢] .

---

(١) Ibid : p. 365.

(٢) جورج كوبلر : نشأة الفنون الإنسانية ، ترجمة عبد الملك الناشف ، نشر المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ٥٧ .

ويؤدى ذلك إلى أمرين ، الأول : أن تجاهل السياق الثقافى والاجتماعى يجعل اكتشاف التوازيات المتعددة بين الأدب والفن أمراً غير ممكن . وفى البحث الماثل لابد أن تتناول الدراسة ظواهر الشعر العربى والفن الإسلامى التى تنتمى إلى ذات السياق الثقافى والاجتماعى الذى ظهرت فيه . والأمر الثانى هو ضرورة حصر البحث فى ذات الحقبة الزمانية التى تواكبت فيها الخصائص المشتركة ، مع وحدة البيئة التى سادت فيها تلك الخصائص ، وهى بيئة الدولة الإسلامية ، المتعددة جغرافيا والموحدة ثقافيا .

المبحث الثانى : موقف الفلاسفة المسلمين

لكتاب الشعر لأرسطو دور هام فى لفت نظر الفلاسفة المسلمين إلى وجود العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى . ومصدر الارتباط عندهم كما عند أرسطو هو فكرة المحاكاة ، التى اعتبرت نقطة الانطلاق الثابتة فى كل الفنون . يقول « أبو بشر متى بن يونس القنائى » فى الفصل الأول مما نقله عن السريانية من كتاب أرسطو : « وكما أن الناس قد يشبهون بألوان وأشكال كثيرة ، أو يحاكون ذلك من حيث إن بعضهم يشبه بالصناعات ويحاكيها ، وبعضهم بالعادات ، وقوم آخر منهم بالأصوات . كذلك الصناعات التى وضعنا ، وجميعها تأتى بالتشبيه والحكاية باللحن والقول والنظم . وذلك يكون إما على الانفراد وإما على وجه الاختلاط . مثال ذلك أوليطيقى — فن العزف على الناى — وصناعة العيدان ، فإنهما يستعملان اللحن والتأليف ، وإن كان توجد صناعات أخر هى فى قوتها مثل هاتين : مثال ذلك صناعة الصفر — بالناى الريفى — تستعمل اللحن الواحد بعينه من غير تأليف ، وصناعة الرقص أيضاً »[1] .

وأرسطو — فى نص متى بن يونس — إذا كان يجمع ، على صعيد واحد ، بين الرسم والفن التشكيلى بعامة ، وبين الموسيقى والشعر والرقص ، فإنه يوحد بينها من حيث الغاية فحسب ، دون أن يعنى ذلك قيام مشابهات بين بعضها وبعض ، من حيث الوسائل المتبعة لتحقيق تلك الغاية ، أى أنه يهتم

(١) أرسطوطاليس : فن الشعر ، ص ٨٦ .

بالجانب الوظيفى للفنون ، دون حقيقتها النوعية ، لتدعيم فكرة محددة فحسب هى المحاكاة .

أما « الفارابى » فقد طوّر فكرة اتفاق الغرض بين الشعر وبين الفن التشكيلى على وجه الخصوص ، وذلك بالإشارة إلى الوسيلة المتبعة فى كل منهما ، فقال : « إن بين أهل هذه الصناعة — الشعر — وبين أهل صناعة التزويق مناسبة ، وكأنهما مختلفان فى مادة الصناعة ومتفقان فى صورتها وفى أفعالها وأغراضها ، أو نقول : إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها ، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وإن بين كليهما فرقاً ، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه ، وغرضيهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم »[1] .

والتفت « ابن سينا » إلى الأثر الذى تحدثه المحاكاة فى النفس ، ويشترك فيه الشعر والرسم ، وهو وقوع المحاكيات على نظائر لها فى نفس المتلقى ، أى وجود تجربة لديه فى الواقع الحقيقى تشبه موضوع المحاكاة . فقال :

« وللمحاكاة التى فى الإنسان فائدة ، وذلك فى الإشارة التى تحاكى بها المعانى فتقوم مقام التعليم ، فتقع موقع سائر الأمور المتقدمة على التعليم ، وحتى إن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى فى النفس إيقاعاً جلياً ، وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع الأمر أفضل موقع ... ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة ، بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التى هى أمثالها ، فإن لم يحسوها من قبل لم تتم لذتهم ، بل إنما يلتذون حينئذ قريباً مما يلتذون من نفس كيفية النقش ، فى كيفيته ووضعه وما يجرى مجراه »[2] .

فالتقاء الشعر والرسم لديه ، فى هذا العنصر الهام الذى يدعم المحاكاة ، وهو تقابل التجربتين : تجربة صانع العمل الفنى ، والتجربة القديمة المطمورة فى لا وعى المتلقى ، لما يشبه موضوع التجربة الفنية ، أو يقترب منه على نحو أو

(١) المرجع السابق : ص ١٥٨ .
(٢) نفسه : ص ١٧٢ .

آخر ، هذا الالتقاء ليس له من علّة سوى وحدة الأساس الذى يقوم عليه كل من الشعر والرسم ، واتباعهما طريقاً واحداً فى تصوير العالم الخارجى ، وهو المحاكاة التى لها ذات الأثر فى نفس المتلقى .

وقد أعاد « ابن رشد » على نحو أوضح عبارة « متى بن يونس » ، فى اشتراك الفنون جميعاً فى المحاكاة . فقال :

« وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال ، مثل محاكاة بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال والأصوات ، وذلك إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين ، وإما من قِبَل عادة تقدمت لهم فى ذلك ، كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخيل »(١) .

فقد جمع الألوان والأشكال والأصوات ، أو الفنون التشكيلية والموسيقى ، فى غرض المحاكاة مع الأقاويل ، وهو يقصد الشعر بحسب المقام الذى وردت فيه تلك العبارة . وكان قد سبق ذلك بالحديث عن « الصنائع المحاكية لصناعة الشعر ، التى هى : الضرب بالعيدان ، والزمر ، والرقص »(٢) ، فى اتفاقها على الغرضين الأساسيين من الشعر وهما : « الهجاء والمديح » . وبرغم أن اتفاق الموسيقا والرقص مع الشعر فى الهجاء والمديح هو أمر غامض ، كان يحتاج من « ابن رشد » إلى ايضاح(٣) ، فإن الواضح أنه يريد الكشف عن العلاقات القائمة بين الفنون ، برغم اختلاف أدواتها التعبيرية الظاهرة .

المبحث الثالث : موقف النقد العربى القديم

إذا تحولنا إلى النقد العربى القديم ، فإننا نجد أن صلة الشعر بالموسيقا أو الرقص بعيدة عن إدراك النقاد ، بينما رسخ فى أذهانهم عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية(٤) .

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٠٣ .

(٢) نفسه : ص ٢٠١ .

(٣) المرجع نفسه : الصفحة ذاتها . ويذكر عبد الرحمن بدوى أن ابن رشد قد أضلته ترجمة متى بن يونس دمتراجيديا بأنها المديح ، وللكوميديا بأنها الهجاء ، فخال له الأمر كما فى الشعر العربى . المرجع السابق : ص ٥٥ .

(٤) محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، نشر دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ١٦٠ .

وأقدم ما يصادفنا فى هذا الخصوص عبارة الجاحظ الشهيرة عن الصياغة الشعرية ، التى هى لب الإبداع الحقيقى دون المعانى التى ينطوى عليها . فالشعر عنده « صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[1] .

ولعله هذه العبارة قد ساعدت النقد العربى على إدراك الصلات القوية بين الشعر والتصوير[2] ، كما شجعت على الاستعانة بالعناصر التصويرية الحسية الخالصة ، فى سبر أغوار الإبداع الشعرى . وإن مراجعة سريعة لتقسيمات التشبيه عند « ابن طباطبا » ، وكثيرين ممن جاءوا بعده ، تبين أن المدخل الأساسى لهذه التقسيمات هو التصور التشكيلى الحسى لعلاقة التشبيه ، مثل تشبيه الشىء بالشىء صورة وهيئة ولوناً وحركة وبطؤا وسرعة[3] . وحتى التشبيهات التى أدرجها تحت تقسيم تشبيه الشىء بالشىء معنى لا صورة ، فإنه تقسيم يقوم على علاقة تصويرية بين إنسان له صفة معينة ، كالجود أو الشجاعة أو الجمال ، وبين عناصر ملموسة من الواقع الخارجى . والشواهد التى أثبتها « ابن طباطبا » فى هذا التقسيم ، من مثل قول « النابغة » :

فإنك كالليل الذى هو مدركى ... وإن خلت أن المنتأى عنك واسع
خطاطيف حجن فى حبال متينة ... تمد بها أيد إليك نوازع[4]

تؤكد أنه يدرك حقيقة الصورة الشعرية من خلال المدخل الحسى فحسب .

وتبعه فى ذلك نقاد آخرون ، من أمثال « قدامة بن جعفر » فى حديثه عن « نعت التشبيه » بحسب « الصورة » التى يتخذها المشبه به ، لإبراز حقيقة المشبه . وهى صورة بصرية فى الغالب تقوم على إبراز الشكل واللون والحركة[5] . والمنهج نفسه يتبعه « أبو هلال العسكرى » فى ولوج عالم التشبيه

(١) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ـــ القاهرة ١٩٣٨ ـــ ١٩٤٨ ، ٣ /١٣٢ .

(٢) يذهب الدكتور مصطفى ناصف إلى أن النقد العربى كله لا يعدو أن يكون حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ ، وهذا على الأقل تأكيد لخطورة تلك العبارة وإن كان فى ذلك كثير من المبالغة . نظرية المعنى فى النقد العربى . دار القلم . القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٣٩ .

(٣) ابن طباطبا : عيار الشعر . تحقيق د . محمد زغلول سلام . منشأة المعارف ـــ اسكندرية ١٩٨٠ ، ص ٣٠ وما بعدها .

(٤) المصدر نفسه : ص ٣٧ .

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق د . محمد عبد المنعم خفاجى . نشر دار الكتب العلمية ، بيروت ـــ بدون تاريخ ـــ ص ١٢٤ وما بعدها .

من خلال مفهومه الحسى فى الشكل واللون والحركة كذلك (١). واهتم « ابن رشيق » فى « العمدة » بوصف التشبيه الحسن بأنه ما يخرج الأغمض إلى الأوضح ، بإبراز ما تقع على الحاسة . وقد ضرب ضمن أمثلته التصويرية العديدة قول أعرابى قديم :

يزمّلون حديثَ الضِّغنِ بينهم   والضغنُ أسودُ فى وجهه كلفُ

وقال عنه : « فوصفه — أى الضغن — بما يتصور ويقوم فى النفس ، كأنه يقول : لو كان صورة لكان هكذا »(٢) .

وهو شاهد على فهم « ابن رشيق » للوظيفة التصويرية الهامة للشعر ، وهى إدراك الأمور المجردة ، بإبرازها فى « صورة حسية » تقع عليها حاسة البصر بصفة أساسية .

أما « ابن سنان الخفاجى » فقد جعل « الصورة » واحدة من خمسة عناصر تتألف منها صناعة الشعر ، وقال عنها : « وهى كالتربيع المخصوص إذا كان المصنوع كرسياً »(٣) ، وذلك فى إطار تشبيهه صناعة الشعر بصناعة النجارة ، والعناصر الأخرى لا علاقة لها بحقيقة الشعر النوعية ، إذ أنها تتصل بالصانع والموضوع والغرض والآلة .

وأعاد عبد القاهر فكرة التقسيمات الحسية للصورة الشعرية فى « أسرار البلاغة » على نحو ما فعل نقاد القرن الرابع ، فجعل التشبيهات تقوم من جهة الصورة أو الشكل أو اللون أو الهيئة أو الحركة . وقال : « وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئين فيما يدخل تحت الحواس »(٤). وتوسع فى المفهوم الحسى للصورة ، فتحدث عن « الصورة » السمعية والذوقية واللمسية والشمية(٥) ،

---

(١) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ، تحقيق محمد على البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، نشر مكتبة الحلبى ، القاهرة ١٩٥٢ ز ص ٢٤٥ وما بعدها .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، نشر المطبعة التجارية . القاهرة ١٩٣٤ ، جـ ١ ص ٢٥٨ .

(٣) ابن سنان : سر الفصاحة ، نشر دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٢ ، ط ١ ص ٩٣ .

(٤) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا ، نشر مطبعة صبيح ، القاهرة ١٩٥٩ ، ط ٦ ص ٦٥ .

(٥) المصدر نفسه : ص ٦٥ و ٦٦ .

متقدماً فى ذلك على « سيسيل داى لويس » C. Day Lewis صاحب الدراسة المعاصرة عن الصورة الشعرية[1].

ولكن عبد القاهر الجرجانى أدرك العلاقة المباشرة بين الصورة الشعرية والصورة التشكيلية ، فى شرحه لآليات « معانى النحو » وتأثيرها فى البناء الشعرى . فقد قرن بينها وبين عمل الرسام فى استخدام ألوانه ، فقال :

« ... وإنما سبيل هذه المعانى — معانى النحو — سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش . فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من التحيز والتدبر فى أنفس الأصباغ ، وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتهد إليه صاحبه . فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحو ، ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم »[2] .

وربما تعنى هذه العبارة أن الجانب التركيبى للصورة الشعرية ، يقوم على نفس الأساس التشكيلى فى فن الرسم ، وما فيه من تراكيب لونية . وعلى الأقل فهناك جانب مشترك بينهما نص عليه عبد القاهر ، هو التخير والتدبر اللذان جعلهما وظيفتين متناظرتين لعمل الشاعر والرسام .

فأما « التخير » فهو فى الشعر الأسلوب الذى يتبعه الشاعر ، والأسلوب اختيار بين بدائل متاحة فى تراكيب اللغة ، على حسب المقام أو رغبة الشاعر فى التعبير . و « التخير » فى الرسم ، على حسب عبارة الجرجانى ، اختيار الألوان التى تتفق مع ما يود الرسام التعبير عنه وترك ما سواها .

وأما « التدبر » فى الشعر فهو ، عند عبد القاهر ، كيفية وضع الكلام الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، والنظر فى الجمل فيما يكون فيها من مواضع الفصل والوصل ، أو التعريف والتنكير ، أو التقديم والتأخير ، أو الحذف والذكر ، أو التكرار والإضمار والإظهار « فيضع كلاً من ذلك مكانه

---

(١) Lewis, C. Day : The Poetic Imag, Jonathan Cape, London 1966, p. 3.

(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد رشيد رضا ، نشر مكتبة القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ٦١ .

ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغى له »[1] . وفى الرسم النظر فى مواقع الأصباغ ومقاديرها ، وكيفية مزجها وترتيبها .

وبرغم أن عبد القاهر الجرجانى لم يورد عبارته السابقة أصلاً لإثبات قيام علاقات بين الشعر والرسم ، وإنما أوردها لإيضاح ما يقصده بتوخى الشاعر معانى النحو فى بنائه للعبارة الشعرية ، فإنها كشفت عن إحساس عبد القاهر بأن أقرب الأعمال إلى صناعة الشعر ، بل أقربها إلى إيضاح فكرة « النظم » بالذات ، هو صناعة النقش والصبغ ، ومن ثم ساغ له أن يتخذها وسيلة لتقريب ما غمض من أسرار الشعر . مثلما اتخذ من صوغ الذهب ونقشه مثالاً لتقريب العلاقة بين اللفظ والمعنى .

وقد استمر النقاد بعد القرن الخامس فى تكرار تقسيمات التشبيه وغيره من الوسائل البيانية ، وتوسع بعضهم فيها توسعاً كبيراً ، مثل ما فعله « القزوينى » فى « الإيضاح » ، و « فخر الدين الرازى » فى « نهاية الإيجاز » ، و « أبو عبد الله محمد بن أحمد الأندلسى » فى « المعيار فى نقد الأشعار » ، و « عبد الرحيم العباسى » فى الجزء الثانى من « معاهد التنصيص » .

ويمكن القول بوجه عام إن النقد العربى ، بخلاف الفلسفة الإسلامية ، لم يسع بشكل مباشر لاستطلاع إمكانات وجود علاقات جذرية بين الشعر والفنون البصرية ، برغم قيام البلاغة العربية بتحليل أكثر عناصر بناء الصورة الشعرية ، والتفاتها إلى الطبيعة التشكيلية لها .

ولا غرابة فى ذلك لأن الحضارة العربية فى أوج ازدهارها اهتمت اهتماماً بالغاً بالفنون التشكيلية ، وبخاصة فن الزخرف الذى سماه الغربيون « الأرابيسك » . وبرغم أن ذلك كان على حساب التصوير التمثيلى ، الذى يصور عناصر حقيقية من الطبيعة ، فإن الكيان الحضارى كله كان يفسح المجال واسعاً للصيغة التصويرية فى الإبداع ، سواء فى الشعر العربى بعد أن حاول أن يتكيف مع بذخ الحضارة وترفها ، أو فى فن الزخرف بعد أن نجح فى أن يكون تجريدياً يتناسب مع الروح الإسلامية .

---

(١) المصدر السابق : ص ٥٦ .

الفصل الثانى

الأسس التصويرية للإبداع عند النقاد الغربيين

تتطلب دراسة العلاقات التصويرية ، بين الشعر والفنون التشكيلية ، البدء بتحليل عملية التصوير فى ذاتها ، بصرف النظر عن المجال الذى تتشكل فيه ، أو المادة التى تصنع منها ، باعتبار أن تلك العملية هى لب الإبداع الفنى . وليس فى ذلك مصادرة على المطلوب فى هذا البحث ، الذى يستهدف فى الأساس رصد العلاقات بين الفنون . وهذه العلاقات لا تتكشف إلا فى مرحلة خلق الصور ، وعملية الخلق هذه تتم بناء على آليات عقلية بحتة تبدأ بالإدراك ، الذى يشترك فيه الذهن مع الحواس الظاهرة ، ثم تكوين التصورات المجردة بناء على معطيات الإدراك ، ثم تجسيم هذه التصورات فى شكل **صور محسوسة** تقع عليها الحواس الظاهرة ، والبصر فى مقدمتها عندما يكون الأمر متعلقاً بالشعر والفنون التشكيلية . ويقع هذا التجسيم سواء بالمحاكاة المباشرة كما فى الفن التشكيلى ، أو باستخدام الدالات اللغوية المشيرة إلى محسوسات بصرية أو غيرها كما فى الشعر .

وذلك كله كان موضوع دراسات مستفيضة ، سواء فى الفكر الغربى ، وهو ما يتناوله هذا الفصل ، أو فى الفكر العربى ، الذى سيكون موضوع الفصل التالى .

المبحث الأول : التكوين الذهنى للصور

يقول « سلفانو آريتى » Silvano Arieti إن « القدرة على التصوير » وظيفة عامة من وظائف العقل ، وهى مصاحبة للعمليات العقلية الأخرى كالتفكير واللغة ، بل هى مصاحبة للعواطف كذلك ، وتصعب دراسة هذه العمليات دون اهتمام واضح بعنصر التصوير الملازم لها . وهذا هو السبب فى صعوبة دراسة « التصوير » من الوجهة النفسية ، وهى صعوبة تفوق ، فى نظر « آريتى » ، عملية « الإدراك » التى لقيت اهتماماً أكبر . وساعد على ذلك أن اعتداد « الصور » خبرة ذاتية داخلية ، جعلها غير ملائمة للبحث السلوكى .

ولذلك فإن منهج المدرسة السلوكية قد قلل من الاهتمام بدراستها ، على عكس ما كان شائعاً فى ظل مدرسة التحليل النفسى . لكن « الصور » تحتاج إلى دراسة عميقة ، لأهميتها فى فهم العمليات العقلية والوجدانية ، وبخاصة أن معظم وظائفها الهامة ، مثل المحافظة على قوة دفع الأشياء الغائبة ، ونقل العواطف ، والتشكيل الرمزى ، وبناء الحقيقة الداخلية ، لم يتم رصدها بشكل كاف(١) .

نستنتج من ذلك أن « التصوير » ليس قدرة خاصة بالإبداع الفنى فحسب ، وليس عملية ينفرد بها المبدعون وحدهم ، بل هو ظاهرة فيزيائية عند الإنسان بعامة ، مصاحبة للنشاط العقلى والحسى . ويمكننا أن نتصور أن تكوين الصور يمر بمراحل تشترك فيها الحواس والعقل ، على نحو يتطلب تفصيلاً أكبر .

هناك عمليتان متلازمتان فى النشاط الإنسانى :

الأولى : إدراكية ، يسميها « آريتى » عملية **التحقيق الإدراكى** Perceptionality ، حيث تقف الذاكرة عند مستوى تلقى المدركات ، عن طريق الحواس الظاهرة . وتتألف بناء عليها تجريدات وتهويمات غامضة .

الثانية : تحديدية ، يسميها « آريتى » عملية **التحقيق العينى** Concretization ، حيث تنعقد التهويمات مرة أخرى فى هيئة صور ملموسة . ويمكن توصيلها من خلال وسائل التوصيل المختلفة إلى الآخرين(٢) .

والواقع إن عملية « التحقيق الإدراكى » تتكون من مرحلتين متميزتين ، الأولى : الإدراك ، وهو اتصال الحواس بالعالم الخارجى ، ونقل معطياته إلى

---

(١) Silvano Arieti : "Creativity, The Majic Synthesis", Basic Book, Inc. Pablishers, New York 1976, p. 46.

(٢) Ibid : p. 145.

ويذكر « آريتى » أن العلماء لا يعرفون عملياً الميكانيزم العصبى العضوى الذى يحفظ تهويمات الذاكرة ويرفعها إلى مستوى الصور . ومع ذلك فهم يعرفون أنها تتكون فى بعض مناطق المخ التى تختلف عن تلك التى يتم بها الإدراك . وإذا كانت الإدراكات البصرية تتم فى الفص الخلفى للمخ حول الشق الكلسى ، فإن الصور التى تخضع للاستدعاء الإرادى تقع غالباً فى المنطقة المخية التاسعة عشرة Ibid : p. 45 .

العقل . والثانية : التجريد ، حيث تتكون فى الذهن بناء على الإدراك أفكار شديدة التجريد ، لا يمكن نقلها إلى الآخرين إلا بعد تحويلها إلى صور .

فأما **الإدراك** فيقسمه « برتراند راسل » Bertrand Russell إلى نوعين : الإدراك الحسى ، والإدراك العقلى . فأما الإدراك الحسى فهو الشعور بوجود الأشياء التى يقع عليها الحس ، كرؤيتنا للمنضدة أو سماعنا لأصوات البيانو . وأما الإدراك العقلى فهو ما يحدث عندما نفهم معنى كلمة مجردة . فليس من الإدراك العقلى أن نرى قطعة من الثلج الأبيض ، أو أن نستعيد صورة قطعة منه ، كان قد وقع عليها بصرنا فى لحظة ماضية ، لكن إذا جعلنا موضوع تفكيرنا هو « البياض » إطلاقاً ، فذلك هو الإدراك العقلى[١] .

ويسلم « راسل » بأن هذا الفصل بين نوعى الإدراك ليس حاسماً ، فهما لا يوجدان فى الحقيقة بهذه الصورة الصافية ، بسبب تداخل « الاستدلالات العقلية » فى عملية الإدراك الحسى . ويقدم « راسل » مثالاً على ذلك هو رؤية الإنسان لمنضدة ، إذ ستقول له تجربته الحسية إنه رأى منضدة ، لكن ما صفاتها على التحديد ؟ سيقول إنها مستطيلة ، برغم أن البقعة البصرية التى وقعت عليها عينه لم تكن كذلك ، بل كانت متوازى أضلاع . وسيقول إنها صلبة ، وإنها ثقيلة ، برغم أنه لم يختبرها بعد ، وبرغم أن هذه التقريرات تلزمها حواس أخرى غير البصر . ولكن كل ذلك استدلال من خبرات سابقة لا تدخل ضمن الإدراك الحسى المباشر . وقد يختبر المشاهد هذه المنضدة ، فيجدها هشة وليست صلبة كما توقع ، كما قد يجدها خفيفة . فمعنى ذلك أن الإدراك الحسى يشتمل على أشياء كثيرة مما ليس يقع فى عملية الإحساس المباشر . ولكن الإحساس المجرد عن كل تجربة مباشرة يوشك ألا يكون له وجود[٢] .

وأما **التجريد** فيمثل قدرة الذهن على العمل داخلياً ، وهذه تعد أهم عمليات النشاط المؤدى إلى الإبداع الفنى ، لأن قدرة الذهن على العمل الداخلى ، إذا كانت مختلة ، فإن الإنسان يصاب بمرض الفصام ، حيث لا تجد المدركات الخارجية وسيلة لتجريدها ، فتتحول مباشرة إلى صور ملموسة ،

(١) برتراند راسل : الفلسفة بنظرة علمية ، تلخيص وتقديم د . زكى نجيب محمود ، نشر الأنجلو ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص ١٦٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٧٠ .

وتتزاحم تلك الصور ، مرئية ومسموعة ، وبخاصة ما يغذى منها المخاوف المرضية ، وتكوّن حائطاً دفاعياً ضد الواقع الخارجى ، يخفف عن المريض وقع الصدام المستمر معه . وينطبق الأمر نفسه على الحالم ، مع فروق فى درجة الحدة والتأثير . لكن القدرة على تجريد المعطيات الخارجية ، إذا كانت سوية ، فإنها تمكن الإنسان المبدع من أن ينجح فى الوصول إلى « التمثيل الملموس » Concrete representation للمجردات فى ذهنه ، من أجل أغراض جمالية(١) .

ويجعل « برتراند راسل » مما أسماه : « القدرة على الانتباه » ، الخطوة الأولى فى طريق التجريد ، فيقول : « من الأشياء التى تتزاحم على حواسنا ، ترانا نوجه الانتباه إلى بعضها دون البعض الآخر . وبهذا يتم لنا التجريد : أعنى تجريد أحد جوانب الحقيقة الواقعة على حواسنا ، ليقوم وحده مستقلاً عن بقية الجوانب الأخرى . وإذن فاختيارنا لما نوجه إليه الانتباه هو الخطوة الأولى فى عملية التجريد ، مثال ذلك أن نجرد اللون من الشيء الملون ، وأن نجرد من المثلث أضلاعه وزواياه »(٢) .

ولا شك فى ضرورة عملية التجريد ، لتمكين الإنسان من اكتشاف الحقيقة وسط ركام المدركات ، ولتمكينه كذلك — فى حالة الإبداع — من تحديد عناصر الوجود التى تحمل دلالات معينة لديه أو لدى الآخرين . ويؤدى التجريد فى هذه الحالة إلى توليد دلالات لا حد لها . ويضرب الباحث السوفييتى « غيورغى غاتشف » مثلاً على ذلك بالصيغة اللغوية المجردة : « هناك آخرون لا يستطيعون » ، هذه الصيغة يمكن أن تستقطب تداعيات عملية ملموسة متعددة ، مثل : عجوز وفتاة ، أو ثعلب وعنب .. الخ ، ومن ثم تصبح مثل الحقل المغناطيسى الذى تتحرك فيه الخطوط بين عدة أقطاب . والتلميح الكلامى الذى يشير إلى وجود هذه الصيغة هو نفسه صورة عملية محققة(٣) .

---

(١) Arieti : Op. Cit., p. 82.

(٢) برتراند راسل : المرجع السابق ، ص ١٧١ و ١٧٢ .

(٣) غيورغى غاتشف : الوعى والفن ، ترجمة نوفل نيوف ، مراجعة د . سعد مصلوح ، نشر المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب — عالم المعرفة — العدد ١٤٦ ، الكويت ١٩٩٠ ، ص ٩٤ و ٩٥ .

لكن « التجريد » ينتهى عادة بالمرحلة التى يتم فيها التكوين الفعلى للصور ، بانعقاد التجريدات والتهويمات الذهنية ، وفى هذه المرحلة تتدخل اللغة مؤدية دوراً هاماً فى إتمام انعقاد التهويمات ، ولكن ذلك يتسبب فى صعوبة دراسة الصور ، لأن معظم الناس يفكرون بالكلمات ، مما يجعل منشأ الصور نفسها ، فى غالب الأحوال ، لغوياً . ويضرب « آريتى » مثلاً لتوضيح ذلك ، عندما يفكر الإنسان : (كان « جورج واشنطون » الرئيس الأول للولايات المتحدة) ، ففى « عقل أذنه » يستمع إلى ترداد ضعيف لتلك الجملة[1] . وهكذا نرى أن الإنسان لا يفكر باللغة فى عزله عن الحواس الظاهرة ، ذلك أن هذا الإيحاء اللغوى الداخلى ليس لغوياً خالصاً ، لأنه لا يتم إلا باشتراك التصور البصرى لموضوعه الذهنى .

على أن الصور التى يتم تخليقها فى الذهن بناء على المدركات التى تحولت إلى مجردات ذهنية ، لا يمكن أن تكون هى نفسها المدركات الحسية التى وقعت عليها حواس الإدراك الإنسانى . وبعبارة أخرى ليست الصور الحادثة فى نهاية العمليات الإدراكية والذهنية ، هى نتاج لعملية عكسية مضبوطة يتم فيها استرجاع المدركات الأولى بحذافيرها . فالذهن البشرى — مع وجود النشاط التجريدى — لا يستطيع أن يحتفظ بالصور ويخرجها متكافئة تكافؤ المرآة مع العالم الخارجى ، إلا فى القليل النادر . ولذلك فإن المرء حين يحاول هذه الاستعادة تكون محاولته هذه بعيدة عن الحقيقة ، نظراً لتداخل الأفكار المجردة والانفعالات .

لكن هذا الاختلاف بين المدركات والصور ليس عيباً فى الفعاليات العقلية ، إذا ما كنا نفكر فى قضية الإبداع الفنى . لأن الحركة الذهنية المؤدية إلى الإبداع ليست اغترافاً من الواقع الخارجى كما هو ، بل الأصح أنها تحوير متعمد — أو غير متعمد — لهذا الواقع . وهو ما يعبر عنه « آريتى » بقوله : « مهما يكن عظم التناقض بين الإدراك الأصلى وصورته ، فإننا نقول إن التناقض — مثل التشابه — هام بالقياس إلى الإدراك . وإذا قلنا إن الصور مشوهة أو محرفة ، فيمكننا أن نقول أيضاً إن الصور تحررنا من صرامة استعادة

---

(١) Arieti : Op. Cit., p. 48.

الحقيقة ، وتقدم لنا شيئاً جديداً ، هو العنصر الأول فى عملية الخلق الفنى »[1] .

وقد يتبادر إلى الذهن أن شكل العلاقة بين الإدراك والتصوير على هذا النحو هى الشكل الثابت الأزلى ، الذى لم يتغير منذ أقدم العصور ، أو أنه الممكن الوحيد بالقياس إلى الإنسان ، ومن ثم يكون طرح « آرييتى » لتلك العلاقة هو وصف لثابت من ثوابت العقل . لكن الحقيقة أبعد ما تكون عن ذلك ، من الناحية التاريخية على الأقل . فقد كانت تلك العلاقة نتاج تطور هام مرّ به العقل البشرى ، منذ أزمان سحيقة حتى الآن ، وهو الأمر المؤثر مباشرة على قدرته على تكوين الصور ، وطبيعة علاقتها بالواقع الخارجى .

كان الفنان المصور فى العصر الحجرى القديم ، مثل كل الجماعة البشرية حينئذ ، يشتغل بالصيد والتقاط الغذاء . « لذا كان يتعين عليه أن يكون دقيق الملاحظة ، وأن يتمكن من معرفة الحيوانات وخواصها وبيئاتها وهجراتها ، من أبسط الآثار والروائح التى تتركها هذه الحيوانات . وكان لابد له من عين نفاذة تدرك أوجه الشبه والاختلاف بسهولة ، وأذن حادة تميز العلامات والأصوات عن بعد . أى أنه كان من الضرورى أن تتجه حواسه كلها إلى الخارج نحو الواقع العينى الملموس »[2] .

هذه العوامل التى كان تأثيرها حاسماً على حياة الفنان فى العصر الحجرى القديم ، جعلته — فى ممارسته للتصوير — يستغرق فى الإدراك والتمييز استغراقاً شاملاً لا يسمح بنمو القدرة الذهنية على التجريد . فكانت صوره نتاجاً مباشراً لمدركاته دون استناد إلى قاعدة فكرية توجه عمله توجيهاً تجريدياً . فكانت النتيجة الطبيعية أنه انساق وراء تسجيل التفصيلات المأخوذة من البيئة ، بأكبر قدر من البسط والتمثيل . وذلك على نحو ما يظهر فى اللوحات المشهورة فى كهوف « لاسكو » Lascaux فى جنوب فرنسا ، أو فى الكهوف المشابهة فى شمال أسبانيا وشمال إفريقيا . وأصبح فن الإنسان فى هذا العصر فناً

---

(١) Ibid : p. 48.

(٢) آرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، مراجعة أحمد خاكى . نشر دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٩ ، جـ ١ ص ٢٧ .

للمضمون التمثيلي الخالص بغير تخطيط شكلي . أي أن صوره كانت محاكاة مطابقة للمدركات التي تلتقطها حواسه الشديدة الحساسية .

أما إنسان العصر الحجرى الحديث (من سنة ٥٠٠٠ إلى سنة ٥٠٠ ق . م) ، الذى انتقل من الاقتصاد الطفيلي الاستهلاكي ، إلى الاقتصاد الإنتاجي لدى مربى الماشية وزارعى الأرض ، فإن حساسيته وقدرته على الملاحظة قد تدهورت ، وظهرت لديه مواهب أخرى ، أهمها موهبة التجريد والتفكير العقلي[١] .

وهكذا تقلصت لدى إنسان هذا العصر الرغبة فى إظهار كل التفصيلات ، وتعاظمت بدلاً منها القدرة على اختزال الواقع فى صور تحمل دلالات شكلية ، وانعكست على صور فنان ذلك العصر مواهبه الجديدة فى التفكير المجرد . وكما يقول « آرنولد هاوزر » Arnold Hauser فى وصف الفن فى ذلك العصر : « لم يعد العمل الفنى مجرد تمثيل لشيءمادى ، وإنما أصبح تمثيلاً لفكرة ، ولم يعد مجرد تذكر ، وإنما أصبح استبصاراً »[٢] .

والإنسان فى العصر الحجرى الحديث لم يعد فى حاجة إلى إعادة إنتاج الحقيقة كسلفه القديم ، بل أصبح يكفيه حفظ المكونات الأساسية فقط ، فى إطار شكلي يجسد أفكاره . وأصبحت الصور ذاتها تحمل رموزاً دالة لا تمثيلات كاملة مباشرة . ولذلك اعتمدت الصور على التخطيط Schema ، لإبراز الرؤية الخاصة للفنان ، ومن ثم لعب الحذف والانتقاء والاختصار ، دوراً أساسياً فى عملية التصوير ، وظهر فى الصورة عنصر **التكرار الرتيب والتجريد** ، حتى أصبح من سمات صور العصر الحجرى الحديث ، ثم العصور التالية . ولذلك صارت غاية الصورة هى التوصيل ، أى أنها أضحت أدنى إلى ضرب من ضروب اللغة .

المبحث الثانى : مشكلات التجريد

سلف القول إن هناك عمليتين متلازمتين فى النشاط الإنسانى ، الأولى : إدراكية مفتوحة على الخارج يسميها « آريتى » التحقيق الإدراكى ، والثانية :

(١) المرجع نفسه : ص ٢٨ .
(٢) المرجع نفسه : ص ٢٧ .

تحديدية باطنية يسميها التحقيق العينى ، حيث تتخلق الصور . كما سلف القول بعدم المطابقة بين المدركات والصور ، بسبب وساطة عملية التجريد الذهنى . ولما كنا لا نعرف على الإطلاق محتوى المجردات الذهنية ، سواء فى أنفسنا أو لدى الآخرين ، إلا من خلال الصور ، فإنه يبطل الزعم بأن هذه الصور « تعبّر » عن حقيقة ما كان يفكر فيه الإنسان . وتبلغ هذه الفكرة من الأهمية حداً جعل « كونراد فيلدر » Konrad Fielder ينكر وجود المجردات قبل ظهورها فى شكل صور . ويقول فى عبارة تصحح المفهوم السائد حول هذا الموضوع : « إن هناك خطأ شائعاً على أوسع نطاق ، يقول بأن نظرتنا المعتادة إلى الأشياء إنما تنطوى على بعض المخططات الذهنية التمهيدية ، التى لا تحتاج لكى تصبح أعمالاً فنية إلا أن تكتسى بالمادة . وحقيق بنا أن ندرك أنه ما من سبيل إلى إنشاء أى شىء، جدير بأن يطلق عليه اسم التمثيل الفنى (أى الفكرة الفنية) ، إلا إذا تم ذلك داخل العملية ذاتها التى تعطيه شكله أو صورته »[1] .

فوجود الفكرة مجردة ، وبمعزل عن تحققها التمثيلى ، هو محض افتراض أو وهم يقع فيه بعض المهتمين بالفن ونقده . ذلك أن الإنسان إذا كان يعتمد على الصورة الفنية بوصفها منفذا لاستبصاراته ، فإن هذه الاستبصارات لا يمكن الإمساك بها — حتى من جانب الفنان نفسه — قبل أن يظهر العمل الفنى . وإذا بحثنا عن سبب ذلك فإننا نجده ماثلاً فى الحقيقة القائلة بأن الفكرة المجردة ليست سوى مادة أولية ، تشكلها عوامل أخرى ، حتى يتسنى لها الظهور فى شكل صور دالة وقابلة للتوصيل .

ويمكن تقسيم عوامل تشكيل الفكرة المجردة إلى قسمين :

القسم الأول : عوامل داخلية خاصة بطبيعة الوسيط المستخدم فى التصوير . ذلك أن ضرورات الوسيط ، وكيفيات توظيفه ، سواء كان هو اللغة أو اللون أو الحجر أو اللحن ، تتحكم فى حركة نمو الصورة وتشكيلها الجمالى . وإذا أخذنا الموسيقى شاهداً على ذلك ، فإننا نجد أن المؤلف

---

(١) آرنولد هاوزر : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزى عبده جرجس مراجعة د . زكى نجيب محمود ، نشر الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، الألف كتاب ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢٤٥ .

الموسيقى ، حين يبدأ فى وضع ألحانه ، يجد أنها لا تتشكل فى كثير من الأحيان طبقاً لمخططات مسبقة ، بل طبقاً لمصادفات الارتجال ، وفى هذه المصادفات قد يتعرف الفنان على انبثاق إبداع أصيل ، من داخل محاولاته الاستطيقية ، ينتظم حوله العمل كله[1] .

القسم الثانى : عوامل خارجية تتمثل فى مجموعة القوانين المتواترة التى تتحكم فى تشكيل الصورة ، وتفرض إطاراً على عمل الفنان . وأهم هذه العوامل هو الميراث الفنى الذى يخضع الفنان لقيوده ، دون أن يستطيع ــ غالباً ــ أن يتدخل فيه بالتغيير أو الإضافة أو الحذف . يقول « هاوزر » مجسداً هذه الفكرة : « فى اللحظة التى يدبّج فيها ــ الفنان ــ عبارة ، أو يخط بفرشاته ، أو يضرب وترا ، يصبح خاضعاً لأحكام تقليد أو تواضع بعينه ، أى أنه يسلم بمجموعة من القوانين الموضوعية التى تتعلق بالصورة ، وطائفة من المعايير التى تتصل بالذوق »[2] .

وفى الشعر نجد أن الألفاظ ، بكل أثقالها الدلالية التى حملتها عبر الأجيال ، يستخدمها الشاعر لتصوير تجربته ، فإذا بها ــ كما يقول « ريتشاردز » ــ تنتظم التجربة بأسرها ، وتسيطر عليها ، مع أنها لا تمثل أى ضرب من الإدراكات والأفكار[3] .

وفى الموسيقى « تسعى استطيقا الشكل إلى إعادة خلق المادة اللحنية ، بأن تفرض عليها ــ فى شىء ومن العنف ــ نظاماً لا يوجد فيها فى مبدأ الأمر »[4] . واستطيقا الشكل هذه تنبع من مسلمات جمالية توافقت عليها الجماعة لا الفرد الفنان .

وبذلك يمكن تصحيح معادلة صنع الصورة :

---

(١) جيزيل بروليه : جماليات الإبداع الموسيقى ، ترجمة فؤاد كامل ، نشر مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٦ .

(٢) فلسفة تاريخ الفن : ص ٢٤٧ .

(٣) ريتشاردز : العلم والشعر ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، نشر الأنجلو ، القاهرة (بدون تاريخ) ، ص ٣٢ .

(٤) جماليات الإبداع الموسيقى : ص ٥٤ .

من (إدراك ــ تجريد ــ تصوير) .

إلى (إدراك ــ تجريد ــ قواعد مفروضة وعوامل مقيدة ــ تصوير) .

وهو ما يؤدى إلى جعل الصورة الناتجة غير مطابقة للمدركات . وذلك لأنها لا تتشكل طبقاً لحالة التجريد وعواملها الداخلية فحسب ، بل تتشكل وفقاً لهياكل موروثة لها من الثبات والاطراد ما يجعل المجردات الذهنية بإزائها محض حافز ، يدفع الفنان إلى الإبداع دون إعطائه جميع أدوات الإظهار .

وإذا ارتدنا إلى العصر الحجرى القديم ، فإننا نلاحظ أن الإنسان كان يعيد تكوين الواقع الخارجى بأكبر قدر من « المطابقة » ، التى تحتشد فيها التفصيلات بكثافة بالغة وبقدر عظيم من الحرية ، ليس لأن قدرته على التجريد كانت ضعيفة فحسب ، بل لأن القيود الخارجية للتعبير لم تكن قد ولدت بعد .

وفى العصر الحجرى الحديث ، ومع تقدم الحضارة البشرية واطراد الإبداع الفنى ، ظهرت بالتدريج قيود خارجية على الإبداع ، ولكنها أدت دوراً هاماً فى تكوين الصورة الفنية ، لأنها برغم كونها وضعت أسواراً حول الفنان ، فقد كانت فى الوقت نفسه جسوراً ممتدة بينه وبين الجماعة ، ومن ثم ساعدته على أن يجعل صورته اختزالاً للواقع إلى حد كبير ، حيث لم تعد بالفنان حاجة إلى استنساخه ، بل تقديم ما يحقق فكرته إزاءه فحسب . وفى القرون الخمسة والعشرين التالية للعصر الحجرى الحديث (٥٠٠ ق . م ــ ٢٠٠٠ م) ظل تمثيل الواقع إنتاجاً معدلاً للحقيقة[١] .

وكما تقدم فقد تطلب ذلك من الفنان عمليات انتقاء من الواقع وحذف وتغيير للعلاقات القائمة بين عناصره . هذه العمليات ــ كما يقول « رودلف آرنهيم » Rudolph Arnheim ــ صارت تبدأ من مرحلة الإدراك ذاتها ، إذ لم يعد الإدراك فعلاً سلبياً يتلقى فيه الإنسان سيلاً حراً من مؤثرات الواقع ، بل فعلاً إيجابياً يختار فيه أهداف رؤيته بناء على دوافع محددة ، وهذا الاختيار يسهم فيه العقل بالطبع ، بإدخال كل التجارب السابقة على الموضوع[٢] .

(١) Arieti: Op. Cit., p. 193.

(٢) Ibid : p. 194.

وبالطبع فإن هذا الانتقاء تطلب ظهور « أنظمة » ثابتة له ، تضع للفنان إطاراً عاماً للحركة الانتقائية داخل عناصر الواقع . وقد اجتهد غير واحد من مؤرخى الفن ، فى وصف خصائص التطور التصويرى بين العصرين الحجرى القديم والحجرى الحديث ، عن طريق تحديد مفهوم الانتقاء الذى انتهى إليه الفن الإنسانى . وذهب « هربرت ريد » H. Read إلى أن التحول الذى حدث بين العصرين له جميع مظاهر انهيار كالكارثة ! فبدلاً من الرسوم الدقيقة للحيوان بتنوعات ثرية ، نجد **تصميمات هندسية** تميل إلى أنماط مكررة سخيفة باهتة ، وبدلاً من الطبيعة الحية نجد رتابة **من التجريد الميت**[1] .

وأطلق Schiller على فن العصر الحجرى القديم اسم « **الفن الحيوى العاطفى** » ، وعلى فن العصر الحجرى الحديث اسم « **الفن الهندسى الساذج** » . وتحدث Verworn عن الأول بوصفه « فن **التشكيل الفيزيائى** » Physioplastic ، وعن الثانى بوصفه « فن **التشكيل المثالى** » Ideoplastic . وسمى Kühn الفن الأول اسم « الفن **الحسى** » الذى يتصل بكل ما يحيط بالفنان ، والفن الثانى اسم « الفن **الخيالى** » الذى يحيد عن الحياة . وتحدث Danzel (١٩٢٤) عن الفن **الديناميكى** (القديم) ، والفن **الاستاتيكى** (الحديث) . وكان « نيتشه » قد سمى الفن القديم باسم « القوة **الديونيسية** » (نسبة إلى ديونيسوس Dionysus إله الخمر عند الإغريق ، ورمز الشهوة) ، وسمى الفن الحديث باسم « القوة **الأبولونية** » (نسبة إلى أبولو Apollo إله الشعر عند الإغريق) . ورأى الفنان الحديث Mondrian (١٩١٤) أن الفن القديم يمثل الحقيقة **موضوعياً** ، ويكافح تجاه الخلق المباشر للجمال الكونى ، أما فن العصر الحجرى الحديث فهو يمثل الحقيقة **ذاتياً** ، ويكافح من أجل التعبير الفنى للفرد نفسه[2] .

وهذا كله يعنى أن الفن اتجه من « التجسيد » إلى « التجريد » ، الذى يغنى فيه القليل عن الكثير ، وتحل فيه الخطوط المحدودة والعلامات محل الرسوم الدقيقة ، وتختزل فيه الأشكال الفيزيائية المطابقة للواقع ، إلى أشكال مثالية ، تحكى الخصائص الموحدة للعنصر المصوَّر ، لا الخصائص المتحققة فى أفراده .

---

(١) Ibid : p. 199.

(٢) Ibid : p. 205.

وقد ظهرت منذ وقت مبكر اتجاهات تنزع إلى ما هو أكثر من مجرد تمثيل الواقع تمثيلاً موجزاً ، وهى الاتجاهات الزخرفية ، التى مالت إلى الاستفادة من عناصر الشكل الخالص فى بعض مظاهر الطبيعة ، لتحولها إلى تكوينات شكلية تحدث انطباعات سارة لدى المتلقين ، بل إن بعضها ـــ كالأرابيسك ـــ تخلى عن الواقع نهائياً ، واقتصر على الخطوط والمنحنيات . وبين الاتجاه المثالى والاتجاه الممعن فى الشكل الخالص ، تعددت أنظمة الاختيار والانتقاء ، وذلك فيما عرف بالمدارس الفنية المختلفة ، كالباروك والركوكو والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والسريالية ، وغيرها .

ويعتقد « ريد » أن العصر الحجرى الحديث هو العصر الذى تأصل فيه الشكل الفنى ، وأصبح مسيطرا على الإبداعات ، بعد أن كان الموضوع هو غاية الفن . ويفسر « رفاييل » Raphael (١٩٤٧) معنى هذا الشكل بأنه اتجاه إلى « التوفيقية » ، أى القدرة على خلق وحدة من عناصر متعددة ، أهمها ما يلى :

١ ـــ **البساطة** : أى الرغبة فى صنع بنية مركبة من عناصر قليلة .
٢ ـــ **الضرورة** : أى تمثيل بعض المحتوى وحجب بعضه الآخر .
٣ ـــ **الفصــل** : أى عزل الفنان نفسه عن محتوى انتاجه .
٤ ـــ **التحديد** : أى إضفاء الثقة الكاملة على الشكل .

وطبقاً لما ذكره « ريد » أيضاً ، فقد اعتمد اكتشاف الجمال الفنى على العثور على الشكل ، مع أن الاتساق الهندسى الخالص ليس كافياً لإشباع حاجات الجمال ، أى أنه تبقى دائماً بقية من موضوعية العصور القديمة . و « التوفيقية » المشار إليها تتضمن التوليف الذى قام به إنسان العصر الحجرى الحديث بين الأنماط الشكلية المستحدثة وبين النمط الموضوعى القديم[1] .

المبحث الثالث : أضواء أولية على العلاقة بين الشعر والفن

اتضح مما سبق أن لدى الإنسان ـــ عند ممارسته للفن ـــ نزعة ثابتة نحو تحويل إدراكاته من الحالة المجردة إلى الحالة الملموسة ، التى تتخذ شكل صور مادية تقع عليها الحواس . ولا شك أن هذه النزعة هى التى تسيطر على الفنان

(١) Ibid : p. 200.

وهو يدبّج عبارته ، أو يخط بفرشاته على اللوح ، أو يضرب بإزميله فى الحجر . أى أنه فى جميع الأحوال ، وبصرف النظر عن الوسيط الذى يستخدمه ، يسعى إلى تجسيد أفكاره تجسيداً مادياً تتحقق فيه صور مدركاته .

على أن هناك ملاحظة أشرنا إلى أسسها فى الفصل السابق ، تتعلق بالربط بين تلقى الشعر وتلقى الفنون التشكيلية ؛ فليس لأن الشعر يتشكل باللغة التى تدرك بالسمع ، بينما الرسم والنحت يتشكلان بالخط واللون والكتلة ، التى تدرك جميعاً بالبصر ، ليس لهذا الفارق يختلفان فى خصائصهما اختلافاً جذرياً . لأن المتلقى بإزائهما يعتمد على الصورة الأخرى التى تتكون فى ذهنه ، ومن ثم لا يكون هناك فرق بين صور تكونها لدى المتلقى عبارات شعرية ، وأخرى تكونها لديه خطوط وألوان ، مع التسليم بوجود اختلاف فى أنماط التكوين .

ومهما تكن تفصيلات الاتفاق أو الاختلاف بين الشعر والفنون التشكيلية ، فلا شك فى أن كلاً منهما يقوم على تمثيل حسى لفكرة مجردة ، ويستخدمان وسيطا ــ يختلف بينهما ــ لصنع صورة . فالشعر يعتمد على اللغة بوصفها علامات دالة تتجمع فى تتابع زمنى لتصنع مدركاً حسياً له طابع مكانى ، أما الفنون التشكيلية فتعتمد على المعطى البصرى الذى يؤدى مباشرة إلى تكوين المدرك الحسى ذى الطابع المكانى . ومن هذه الزاوية لن يكون الشعر أقل تأثيراً من سواه رغم وسائله الرامزة ، لأنه يمكن أن يستخدم هذه الوسائل فى خلق ذات التأثير الذى تحدثه الفنون الأخرى بوساطة طاقات اللغة على التصوير بلا حدود .

وإذا كانت هذه المقارنة ، بهذا الوصف ، تقوم على مجرد افتراضات ينقصها الاستدلال الذى يؤديها ، فقد يكون فى الأضواء التالية ، التى يمكن أن نسلطها على نوعى الإبداع ، ما يكشف عن حقائق باطنة فى كل منهما ، تؤكد بمزيد من الأدلة وجود الجسور الرابطة بينهما ، على الرغم من التفاوت الظاهر .

الضوء الأول : نسلطه على **الوسيط** المستخدم فى كل من الأدب والفن ، ففى حالة الأدب نلاحظ أن الكلمات ، التى يخضعها الشاعر لتشكيله اللغوى ، ليست مادة أولية « غفلاً » من أية قيمة ذاتية . بل هى وعاء يحمل

من القيم بقدر ما يحمل التراث من استخدام لها . فهى « تمثل الآن شيئاً قبل أن يستولى عليها الأدب » كما يقول « جراهام هو » Graham Hough[١] . ولذلك فإن يد الشاعر مغلولة كثيراً فى تشكيل صوره الشعرية بالكلمات ، لأن هذه الكلمات تأتى إلى ساحته مغلفة بهالة من الدلالات المضافة إلى المعنى الأصلى ، عبر أجيال من مستخدمى اللغة . ومن ثم تكون مفردات اللغة ، بل تراكيبها أيضاً ، أنساقاً غير كاملة الحيدة من حيث الإمكانات التى تتيحها للأديب للتشكيل الجمالى ، وتكون دلالتها دائماً أحد المتغيرات التى يعطيها الزمن أقنعة لا نهائية . ولو أن ذلك كله يتوقف فى نهاية المطاف على حساسية الشاعر إزاء الكلمات وارتباطاتها ، وهو الأمر الذى لا يتوافر عادة لعامة مستخدمى اللغة .

ويؤكد « رينيه ويليك » هذه الفكرة ، فى مقارنته بين لغة العلم ولغة الشعر ، إذ أن الأولى تتوجه نحو منظومة من المجردات التى تعبر عنها تعبيراً متسقاً منظومة من الإشارات الأحادية . بينما الثانية ــ لغة الشعر ــ ينظمها نمط فريد من الكلمات غير القابلة للإعادة ، وتكون كل كلمة فيها « موضوعاً » بقدر ما هى « إشارة » ، وتستعمل بصورة لا يمكن لأية منظومة خارج القصيدة أن تتنبأ بها[٢] .

ولكن هناك صعوبة يثيرها « جيروم ستولنيتز » Jerome Stolnitz ، بشأن التشكيل الجمالى فى الشعر ، فى قوله إن الوسيط اللغوى هو « أبعد الوسائط جميعاً عن أن يكون ذا تركيب شكلى كامن فيه ، ما لم نقل إن كل لفظ ، فى النحو الخاص بكل لغة ، يكوّن جزءاً معيناً من أجزاء الكلام ، بحيث يمكن تجمعه بالشكل الصحيح مع بعض الألفاظ دون غيرها »[٣] .

غير أننا إذا وضعنا هذا القول فى مواجهة مفهوم « الأسلوب » ، طبقاً لمدارسه الحديثة ، فإننا نجده يتناقض تماماً معه . لأن الأسلوب ــ والمقصود هنا الأسلوب الفنى ــ يتضمن اختياراً يقوم به الشاعر ضمن بدائل غير قابلة

(١) جراهام هو : مقالة فى النقد ، ترجمة محيى الدين صبحى ، نشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بسوريا ، دمشق (بدون تاريخ) ، ص ١٦١ .

(٢) رينيه ويليك : مرجع سابق ، ص ١٩٣ ، ١٩٤ .

(٣) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨١ ، ط ٢ ص ٣٢٧ .

للحصر ، كامنة فى صميم اللغة . وهذا يعنى أن اللغة بحكم تكوينها تحمل طاقات لا يفتقها سوى الأديب القادر على اختراق المواضعات النمطية المألوفة . ومن ثم فإن قول « جيروم ستولنيتز » إن التركيب الشكلى يقتضى أن تتوافق الألفاظ بعضها مع بعض بطريقة دون أخرى ، وأن هذا أبعد ما يكون عن الوسيط اللغوى ، هذا القول غير صحيح لأن التوافق هو السمة الأولى لمفهوم الأسلوب ، وما يتضمنه من اختيار .

وبذلك تكون اللغة ــ على عكس رأى « ستولنيتز » ــ وسيطا ذا تركيب شكلى كامن فى صميمها . وهذه هى النقطة التى يلتقى فيها الاستخدام اللغوى مع الاستخدام التشكيلى لوسائط الرسم ، حيث تأتلف الألوان والخطوط طبقاً لتوافقات معينة دون غيرها ، مصدرها الطبيعة البشرية بعامة ، أو ذوق جماعة اجتماعية بعينها ، أو ما يمكن أن نسميه « طرز » الفن السائدة فى مكان وزمان معينين ، والتى تتيح للفنان أن يتحرك خلالها ، مستغلاً موهبته فى إطلاق الإمكانات المتاحة لتلك الطرز .

لكن فن الرسم مع ذلك مفارق ، من حيث الوسيط الذى يحمل إبداعاته ، عن فن الشعر . فالألوان المتاحة للرسام فى إطار قدرات التمييز اللونى للعين البشرية ، مضافاً إليها الخط والقوس والظل ونحو ذلك ، هى عناصر محايدة بطبيعتها ، لأنها لا تحمل قيمة استطيقية ذاتية ، وإنما هذه القيمة هى نتاج « التركيب » الذى يصنعه الفنان . ولذلك فلا فرق ــ من الناحية الجمالية ــ بين مساحة مطلية كلها باللون الأزرق وحده ، وأخرى مطلية كلها باللون الأخضر وحده ، باعتبار عزلة اللون عن العوامل الأخرى . بينما فى لوحة تجمع مجموعة من الخطوط والألوان ، يمكننا الحكم على الأثر الذى يحدثه اجتماع هذه المكونات الأولية بعضها مع بعض على نحو دون آخر . إذ لا قيمة ذاتية ــ من حيث المبدأ ــ للمادة الأولية ، وإنما القيمة كلها للتركيب النهائى .

ومع ذلك يذهب « ستولنيتز » إلى أن عناصر الوسيط بعامة ، ووسيط الرسم بوجه خاص ، تستطيع أن تثير فى النفس صوراً وحالات نفسية وأفكاراً ، أى أنها تحمل قيمة ذاتية ، شأنها شأن مادة الأدب . يقول : « دلت تجارب نفسية لا حصر لها ، فضلاً عن التجربة المعتادة ، على أن الألوان

والخطوط ، مأخوذة على حدة ، لها طابع انفعالى وتخيلى واضح . فاللون الأحمر « عدوانى » أو « لامع » أو « لاذع » ، والأزرق « منطو على نفسه » أو « رقيق » . والخط المتعرج الملتوى يبدو « مضطرباً » ، على عكس القوس الطويل المنساب »[1] .

لكن هذه الصفات الذاتية للألوان قد يكون مصدرها فيزيائياً بحتاً ، راجعاً إلى طبيعة الاستجابة الحسية عند الإنسان للألوان . وقد يكون مصدر هذه الصفات ارتباطياً خالصاً ، فارتباط اللون الأحمر بالدم والنار ، وارتباط اللون الأزرق بصفاء السماء وسكينة البحر ، قد يفسران السمات التى ذكرها « ستولنيتز » . أى أنها لا تحمل فى الحقيقة قيمة ذاتية . ولو سلمنا بنظرية القيمة الذاتية ، فإن قيمة الألوان والخطوط لن تظل كما هى فى الاستخدام الجمالى ، والأغلب أنها ستتغير كثيراً أو قليلاً ، لأنها ستكتسب قيمة سياقية تتفق أو لا تتفق مع القيمة الذاتية .

على أن اختلاف الخصائص بين وسيط الشعر ووسيط الرسم ، لن يؤثر فى البحث عن العلاقات ، وذلك لأن كلاً منهما يؤدى دوره فى اتجاه غاية محددة ، هى إشباع الإحساس الجمالى عند الإنسان ، وهو — فى جذوره — يتكون من مفردات موحدة ، كما سيتضح فى الفصل السابع من هذا البحث . ولذلك فإن وسائل التأثير كثيراً ما تتشابه بين الشعر والرسم ، على نحو ما نذكره فيما يلى .

الضوء الثانى : الذى يمكن أن نسلطه على تلك العلاقة ، هو وجود **وسائل تأثير شكلية مشتركة** بين الفنون اللغوية والبصرية . فالشعر يستخدم ، بصورة تلقائية ، ذات الوسائل المألوفة فى الفن التشكيلى ، من أجل ملء فضاء العمل الفنى بمادة ذات تأثير جمالى . والعامل الذى له السيادة هنا هو — بحسب رأى « ستولنيتز » — الشكل الذى ينظم محتوى الإبداع ، والذى لا يتوقف بطبيعته على العناصر المكونة للوسيط المستخدم (كلمات — ألوان — خطوط) ، لأن الشكل هو الطريقة التى تتخذ بها هذه العناصر موضعها فى العمل ، كل بالنسبة إلى الآخر ، وبالكيفية التى يؤثر بها[2] .

---

(١) المرجع السابق : ص ٣٢٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٤٠ .

ويضرب « ستولنيتز » مثلاً على ذلك بالمقارنة بين الطريقة التى تتعاقب بها الأحداث التى تكوّن عقدة الرواية أو المسرحية ، وبين الترتيب المكانى للمساحات اللونية فى التصوير ، والتوازن أو التضاد بين هذه المساحات . إذ فى الحالتين نجد العنصر الشكلى المشترك هو **تنظيم المادة الحسية**[1] . وتمتد المقارنة إلى الصفات الحسية للوسيط ، كالدرجة اللونية فى حالة الرسم ، وهى التى يمكن مقارنتها بالطابع الصوتى والمعنى الحرفى فى حالة الشعر . كما أن تجميع عناصر الشكل بعضها مع بعض يحمل « دلالة تعبيرية » ، فإن « القوة » و « الاندفاع » اللذين تتسم بهما بقعة لونية حمراء فى لوحة فنية بعينها ، يتوازيان مع الإحساس « بقوة القدر » فى روايات « توماس هاردى » Thomas Hardy[2] .

ويتحدث « جورج كوبلر » عن المسلمات التى يرتكز عليها كل من الأدب والفن فى ذات الجيل فى مكان واحد ، كالشعر الهومرى فى القرن الثامن قبل الميلاد ، والأشكال الهندسية التى رسمت على الزهريات فى العصر ذاته[3] .

وذلك كله يعنى أن هناك وراء الأنواع المختلفة من وسائط الفن ، طرقاً متشابهة لتنظيم الشكل ، وصولاً إلى خلق كيانات استطيقية ذات تأثير نفسى واحد . وأشهر هذه الطرق هى : العَوْد ، والإيقاع ، والتنظيم الشكلى المركزى ، والتوازن .

١ ــ العود : هو ضرب من ضروب التكرار ، أو العودة إلى نفس العنصر البنائى للعمل فى مواضع مختلفة متتابعة . « مثلما يتكرر نفس الموضوع اللحنى فى قطعة موسيقية ، أو « لازمة » فى أغنية أو قصيدة ، أو شكل من أشكال القوس فى بناء ، أو حركة جسمية فى رقصة »[4] .

ولا شك أن التكرار يعمل على حث الإحساس الجمالى عند المتلقين لأى فن ، بل هو من وسائل التأثير المطلق فى النفس البشرية . وإن كانت وظيفته وثقله فى العمل الفنى يتفاوتان من نوع فنى إلى آخر . فهو بصورته المطلقة يعد

---

(١) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٤١ .

(٣) نشأة الفنون الإنسانية : ص ٥٧ .

(٤) المرجع السابق : ص ٣٤٩ .

جوهر فن الزخرف ، ولكنه فى أنواع أخرى لا يتم بنفس الآلية . مثل تكرار بيت معين فى نهاية كل مقطع من قصيدة ، مع تغيير ختامه قليلاً ليتناسب مع التطور الدلالى الذى يحدث خلال تتابع المقاطع .

وهذا يوازى ــ عند « ستولنيتز » ــ « أن تستخدم نفس الدرجة اللونية فى مواضع متعددة من إحدى اللوحات ، كما هى الحال عند سيزان والأعمال المبكرة لبيكاسو ، ولكن تطرأ تغيرات طفيفة على نغمتها اللونية Tonality »[1] .

٢ ــ الإيقاع : وهو يمثل إما عوداً إلى العنصر البنائى ذاته ، وإما عوداً له مع التنوع . وهو يحدث بشكل صاف ، يتكرر فيه هذا العنصر تكراراً محضاً ، فى الزخرفة والعمارة وأوزان الشعر . ويحدث الإيقاع مع التنوع أو بدونه فى حالة الإيقاع غير المنظور فى الشعر ، كما يحدث فى فن الرسم التمثيلى على نحو خاص .

٣ ــ التنظيم الشكلى المركزى : ويتحقق بشكل متواز فى الأدب والفن التشكيلى حين يكون هناك عنصر واحد مسيطر على العمل ، فتحدد قيم العناصر الأخرى بالقياس إليه . ويضرب « ستولنيتز » مثلاً على ذلك « بالوجه الذى يضاء بنور ألمع من بقية العمل ، فى لوحة لرامبرانت » ، والذى يستطيع القارئ أن يقارنه « بأمثلة لتدرج الرتبة فى الروايات والمسرحيات التى يعرفها جيداً »[2] .

٤ ــ التوازن : وهو يتحقق عن طريق التقابل بين عناصر متشابهة أو غير متشابهة . كاللون الحار إزاء اللون البارد مثلاً فى لوحة ما ، أو ــ كما فى « الملك لير » ــ علاقة الملك ببناته و « جلوسستر » بأبنائه ، حيث يلقى الأب معاملة سيئة من أولاده فى الحالتين ، كما يجد ــ فى الحالتين كذلك ــ معاونة أحد أولاده[3] .

---

(١) المرجع السابق : ص ٣٥١ .
(٢) المرجع السابق : ص ٣٥١ .
(٣) المرجع السابق : ص ٣٥٢ .

ولسنا فى حاجة إلى القول إن الشعر بدوره ملىء بألوان التوازن المحقق للتنظيم الشكلى ، كالطباق والمقابلة والازدواج وغيرها . وهو موضع اهتمام هذا البحث فى فصله السابع .

الضوء الثالث : هو **المؤثرات الاجتماعية** الموجِّهة للتكوين الجمالى للشعر والفنون التشكيلية . والدليل البارز فى تاريخ الفنون على هذه الحقيقة هو — كما يقول « رينيه ويليك » — تغير القيم الجمالية مع الثورات الاجتماعية . وهاهنا مجال واسع للاستقصاء قلما مسّه أحد ، مع أنه — كما يضيف « ويليك » — يعد بنتائج ملموسة فى مجال مقارنة الفنون[1] .

والواقع أن القول بخضوع ضروب الفن المختلفة للمؤثرات الاجتماعية يحتاج إلى مزيد من التفصيل ، فلاشك أن المجتمع هو مصدر الأشكال والمضامين فى الفن ، وهو الذى يجعلها موائمة تماماً لحاجاته الجمالية . وإذا كان المجتمع مستقراً من الناحية الحضارية فإن فنه يبقى كذلك ، فإذا تغير لسبب ما ، جزئياً أو كلياً ، ببطء أو بسرعة ، فإن ذلك التغير لابد أن يصيب الفن مباشرة ، وإلا فإن أنماط الفن التى لم تستجب للتغير سوف تذوى تدريجياً حتى تندثر لعجزها عن تلبية الحاجات الجمالية الجديدة ، وتحل محلها أنماط أخرى مستجيبة لتلك الحاجات . ويتوافق هذا النظر مع منطق « **الطراز** » وتغيراته طبقاً لنظرية « هاوزر » فى كتابه : (فلسفة تاريخ الفن)[2] .

وإذا طبقنا هذه المبادئ على حركة الشعر العربى والفن التشكيلى الإسلامى ، فإننا نجد أن ظهور الإسلام وامتداده إلى بلاد أخرى ، وسيطرة الحكام العرب على تلك البلاد ، كل ذلك أدى إلى تغيرات جوهرية فى كل من الشعر والفن على السواء ، إذ حاول كل منهما التعبير عن ذوق عصره فى إطار من الملابسات المعقدة ، التى يطرحها هذا البحث فى سياق فصوله التالية . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كان الشعراء مضطرين إلى المحافظة على جوهر التقاليد العربية القديمة فى بناء قصائدهم وتشكيل صورهم الشعرية ، خضوعاً لتأثير الحكم العربى . بينما تحرك الفن التشكيلى فى الأمصار المفتوحة فى حدود

---

(١) نظرية الأدب : ص ١٣٦ .

(٢) ص ٢١٨ وما بعدها .

التزامات الفكر العربي . أى أن كلاً من الشعر والفن قد استجابا للمؤثرات الخارجية استجابة مكافئة لثقل تلك المؤثرات ونوعها .

وقد طبق « يوهان هويزنجا » Johann Whezinge هذه المبادىء على الأدب والفن فى أوربا ، فى أعقاب انهيار العصور الوسطى ، وبزوغ عصر النهضة الأوربية ابتداء من القرن الخامس عشر . فوجد أن هناك سمات مشتركة بين الأدب والفن سادت فى تلك الفترة ، تمثل طموح ذلك العصر ، وتتلخص فيما يأتى :

١ ــ إبراز كل التفصيلات .
٢ ــ تطوير كل فكرة ، وكل خيال ، إلى الغاية القصوى .
٣ ــ إضفاء شكل محسوس على كل مفهوم للعقل[١] .

ولكن برغم امتداد التأثير إلى كل من الأدب والفن فى فترات التغيير الاجتماعى ، فإن نتيجة هذا التأثير قد تتفاوت كماً وكيفاً بين الأدب والفن ، بسبب الملابسات العديدة ، المتفاوتة بطبيعتها ، التى تحيط بعملية التغيير ، وبسبب التفاوت المقابل فى رد الفعل الاجتماعى تجاه كل منهما . ويمكن أن نأخذ التغير الاجتماعى فى أوربا وفى الدولة الإسلامية شاهداً على هذه الحقيقة .

فأما فى حالة الأدب والفن فى أوربا فيقول « هويزنجا » :

« لم يكن مناص لفن القرن الخامس عشر وأدبه ، وإن تولدا عن إلهام واحد وروح واحدة ، من أن يحدثا فى نفوسنا تأثيرات بالغة التفاوت »[٢] .

فقد أولع أصحاب الأدب فى أوربا بالتفصيلات بطريقة واحدة ، وهى تعداد جميع الأفكار وسرد كل الأمور التى يربطها عقل الشاعر بموضوعه . وقد أدى ذلك بأدباء القرن الخامس عشر إلى الإسهاب فى أعمالهم الأدبية ، على نحو لا يعرف قيمة الحذف . أما من جهة فن التصوير فى تلك الفترة ، فكان الأمر على العكس من ذلك ، فعلى الرغم أن أصحابه أولعوا هم أيضاً بالتفصيلات ، فإنهم حرصوا على إعطاء صورة مقننة دقيقة لكل ما يعرض لهم ، بما لا يتجاوز

(١) يوهان هويزنجا : اضمحلال العصور الوسطى ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، نشر الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٢٧٠ .
(٢) المرجع نفسه : ص ٢٦٩ .

حقيقة الشيء المصور ، حتى غدا الفرق بين الأدب والتصوير فرقاً بين المنهج الكمى والمنهج الكيفى[1] .

وأما فى حالة الشعر العربى والفن الإسلامى فقد كان الاختلاف عند مستوى آخر ، إذ نلاحظ أن الشعر كان مستجيباً ـــ فى أطر محدودة ـــ للتغيرات الحضارية بعد الإسلام ، فى حين كان إطاره العام أكثر ميلاً إلى المحافظة على الروح العربية القديمة . أما الفن الإسلامى فكانت أنماطه منتمية فى الأساس إلى قيم مصدرها خارج البيئة العربية ، وكان تأثرها بالمجتمع الإسلامى محدوداً ، لا يعدو تعميق مبدأ منع تصوير الكائنات الحية ، وتطويع الفنون التشكيلية لروح العقيدة الإسلامية . مما أعطى للفن الإسلامى مجالاً أكثر اتساعاً للانطلاق نحو التطوير والإضافة .

(١) المرجع نفسه : ص ٢٧٣ .

الفصل الثالث
الأسس التصويرية للإبداع فى الفكر العربى

١ ــ أسلفنا فى الفصل السابق أن العلاقات بين الشعر والفن التشكيلى لا تنكشف إلا فى مرحلة خلق الصور ، مرتبطة بآليات عقلية ، تبدأ بالإدراك الذى يشترك فيه الذهن مع الحواس الظاهرة ، وتنتهى بالإبداع الفنى ، بعد أن تمر بمراحل من تفاعل الذهن مع المدركات الخارجية .

ولم يكن هذا التصور للإبداع بعيداً عن الفكر العربى ، سواء فى جانب الفلسفة الإسلامية التى تأثرت بأرسطو ، أو فى جانب النقد الذى صدر فى مبادئه عن تقنين صادق لقيم الشعر العربى .

ونعرض فى مبحثين تاليين لنظرية « ابن سينا » فى الأصول العقلية للتصوير ، باعتبارها أشمل نظريات الفلسفة الإسلامية ، ثم لموقف النقد العربى .

المبحث الأول : نظرية ابن سينا فى الأصول العقلية للتصوير

٢ ــ فرّق الفلاسفة المسلمون ــ فى دراستهم للنفس ــ بين « الإدراك الحسى » وبين العمليات العقلية التى تترتب على وقوعه . وكان « أرسطو » قد جعل الإدراك الحسى عاماً تشترك فيه كل صنوف الحيوان ، بينما العمليات العقلية ، التى تشمل التفكير والتخيل والتصور وسواها ، يستقل بها عدد قليل من الكائنات . والاختلاف بين الإدراك الحسى والعمليات العقلية فى نظر « أرسطو » ماثل فى أن الإدراك صادق دائماً ، على حين أن التفكير قد يكون خطأ وقد يكون صواباً ولا يوجد إلا عند الكائنات التى لها عقل[1] .

وبالرغم من هذا الاختلاف بين الإدراك الحسى والعمليات العقلية ، فالعلاقة بينهما قائمة على نحو تعاقبى ، فالتخيل وإن لم يكن هو الإحساس إلا أنه

---

(١) أرسطو : النفس ، ترجمة د . أحمد فؤاد الأهوانى ، راجعه على الأصل اليونانى الأب جورج شحاتة قنواتى . دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٤٩ ، ص ١٠٣ .

لا يمكن أن يحصل بدونه ، أى أن الأخيلة لا تتكون إلا عن طريق مدركات الحواس[1] .

٣ ــ ويعد « ابن سينا » أهم الفلاسفة المسلمين الذين عنوا عناية خاصة بالتمييز بين الإحساس وما يليه من العمليات العقلية ، مع كثير من الشروح المفصلة على مفاهيم أرسطو . ويمكن استخلاص عناصر منظومة الإبداع من كتابات ابن سينا على النحو التالى .

ا ــ **الإحساس** : وهو يتم إما بكل حاسة من الحواس الظاهرة على حدة ، وإما باشتراك عدة حواس معاً ، ويطلق على ما تتصل به الحواس فى هذه الحالة اسم « المحسوسات المشتركة » . ولكن الإحساس قد يتم باشتراك التفكير ، فيقوم الذهن بتفسير المدرك الحسى ، وتحديد الانطباع الحادث داخلياً . ويسمى ابن سينا هذا النوع من المدرك الحسى باسم « المحسوسات بالعَرَض» ويقول عنها إنها : « عبارة عن الجمع بين إحساسين مختلفين ، ولكنهما وقعا فى وقت واحد ، ويخصان شيئاً واحداً ، مثلما إذا رأينا رجلاً فقلنا : هذا ابن فلان . فليس البصر هو الذى يدرك علاقة البنوة ، ولا أى حاسة من الحواس ، ولكننا عرفنا هذا الشخص بالبصر ، وعرفنا ــ عن طريق آخر ــ أنه ابن فلان ، فلما رأيناه تذكرنا أنه ابن فلان »[2] .

والفكرة التى ينطوى عليها هذا النص هى نفس ما ذكره « برتراند راسل » عن الإدراك ، واشتراك الذهن مع الحواس فى الوعى بالأشياء ، على نحو ما قدمنا فى الفصل الأول . لكن ابن سينا لم يطلق على هذا الاشتراك اسم « الإدراك » ، بل سماه ــ كما تقدم ــ « الإحساس بالعَرَض » .

ب ــ **الإدراك** : يتحدث ابن سينا فى كتابه « التعليقات » عن الإدراك بما لا يكاد يفترق عن المفهوم الحديث له ، يقول :

« الإدراك إنما هو للنفس وليس الإحساس بالشىء والمحسوس والانفعال عنه ، والدليل على ذلك أن حاسة قد تنفعل عن المحسوس وتكون النفس

---

(١) المرجع نفسه : ص ١٠٦ .

(٢) ابن سينا : النفس (من كتاب الشفاء) تحقيق الأب جورج شحاتة قنواتى وسعيد زايد ، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٣٩٥ هـ ــ ١٩٧٥ م ، ص ١٣٤ .

لاهية ، فيكون الشيء غير محسوس ولا مدرك . فالنفس تدرك **الصور المحسوسة** بالحواس ، وتدرك **صورها المعقولة** بتوسط صورها المحسوسة ، إذ تستفيد معقولية تلك الصور من محسوسيتها ، ويكون معقول تلك الصور لها مطابقاً لمحسوسها ، وإلا لم يكن معقولها : وليس للإنسان أن يدرك معقولية الأشياء من دون وساطة محسوسيتها »[1] .

يريد ابن سينا فى هذا النص أن يفرق بجلاء بين الإحساس والإدراك ، فالإحساس تستقل به الحواس ، ويكاد أن يكون فعلاً فيزيائياً بحتاً ، إذا أمكن النظر إليه منفصلاً عما يليه من عمليات ذهنية . أما الإدراك فهو تدخل النفس فى عملية الإحساس لتثبيت الوعى بالمحسوسات ، وإعمال العقل فى ذلك . على أن الإدراك العقلى لا يمكن أن يتم بدون وجود الإحساس الفيزيائى البحت ، الذى هو المدخل الوحيد لخلق التصورات العقلية .

ويضيف ابن سينا مزيداً من الإيضاح لهذا الفرق بقوله : « وليس للحواس إلا الإحساس فقط . وهو حصول صورة المحسوس فيها ، فأما أن تعلم أن للمحسوس وجوداً من خارج فهو للعقل أو الوهم ... فالإدراك هو حصول صورة المدرَك فى ذات المدرِك ، وفى الإدراك بالحواس هناك فعل وانفعال لا محالة »[2] .

وما يعنيه ابن سينا بالوهم فى عبارته هو الطاقة العقلية القادرة على رسم صور خاصة عن المدركات فى الذهن ، على نحو يشترك فيه العقل ــ بما يحمله من خبرات سابقة ــ مع المدرك الحسى الخارجى . ويؤكد ابن سينا كذلك أن الإدراك الحسى ينتج عنه أثر داخلى لا محالة ، وهو ما يقصده بحدوث **الانفعال** ، ويقصد به رد الفعل لا أحوال العاطفة الإنسانية[3] .

(١) ابن سينا : التعليقات ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، نشر الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ٢٣ .

(٢) المرجع السابق : ص ٦٩ .

(٣) يحتاج لفظ « الانفعال » هنا إلى توضيح ، فابن سينا يقصد به فى النص : رد الفعل ، كما أشرنا . أما ما يقابل العواطف الإنسانية فهو عنده « العوارض النفسانية » ، وهى « التى يتبعها أو يصحبها حركات الروح إما إلى خارج وإما إلى داخل ... والحركة إلى خارج إما دفعة كما عند الغضب ، وإما أولاً فأول كما عند اللذة وعند الفرح المعتدل ، والحركة وإلى داخل دفعة كما عند الفزع ، وإما أولاً فأول كما عند الحزن ... » . القانون فى الطب ، نشر دار صادر بيروت ومكتبة المثنى ببغداد ، عن طبعة بولاق ــ بدون تاريخ ــ جـ ١ ص ٩٤ .

حـ ـــ **الخيال** : أو ما يسميه أحياناً « **المصورة** » ، هو ملكة حفظ الصور وخزنها فى الذاكرة . وهى قدرة مختلفة عن الحواس ، لأن الأخيرة تقبل الصور من الخارج ولكنها لا تحفظها ، بينما الخيال حافظ لهذه الصور وخازن لها لحين الحاجة . يقول ابن سينا : فصورة المحسوس تحفظها القوة التى تسمى المصورة والخيال ، وليس إليها حكم ألبتة بل حفظ ، وأما الحس المشترك والحواس الظاهرة فإنها تحكم بجهة ما ، أو بحكم ما »[1] .

وهو يقصد بذلك بالطبع أن الخيال أو المصورة قوة يقتصر عملها على تلقى ما تبعثه إليها الحواس ، أى أنها قوة سلبية غير حاكمة ، أما الحواس فإنها تتصل بالأشياء وتتحكم على نحو ما فى هذا الاتصال ، ومن ثم فهى قوة إيجابية حاكمة .

أما عن العلاقة بين **المصورة والعقل** فهى علاقة بين مصدر التفكير أو موضوعه وبين آلة التفكير . وبذلك تكون المصورة فى خدمة العقل ، يأخذ منها أو يودع فيها حسب احتياجه ، فليس كل مخزون المصورة من خارج العقل ، بل إن جزءاً منه يأتى من العقل نفسه . ويشرح ابن سينا ذلك بقوله : « فالحس المشترك يؤدى إلى القوة المصورة على سبيل استخزان ما تؤديه إليه الحواس فتخزنه . وقد تخزن القوة المصورة أيضاً أشياء ليست من المأخوذات عن الحس ، فإن القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التى فى القوة المصورة بالتركيب والتحليل لأنها موضوعات لها ، فإذا ركبت صورة منها أو فصلتها أمكن أن تستخدمها فيها »[2] .

ولذلك فإن الخيال ينبغى أن يظل قادراً على تزويد الفكر بالصور والموضوعات المختزنة فيه ، حتى ولو غابت أصول الصور ولم تعد فى متناول الحواس . وهى قدرة خاصة فى الخيال لا تتمتع بها الحواس ، ولذلك فلا غنى عنه حتى يتسنى للعقل أن يؤدى وظائفه على نحو أعظم . وهو ما يتضح فى قول ابن سينا إن الخيال « ... يبرئ الصورة المنزوعة عن المادة تبرئة أشد (يعنى من الحواس) ، وذلك لأنه يأخذها عن المادة بحيث لا تحتاج فى

---

(١) ابن سينا : النفس ، ص ١٤٧ .

(٢) المصدر السابق : ص ١٥١ .

وجودها فيه إلى وجود مادتها . لأن المادة وإن غابت عن الحس أو بطلت ، فإن الصورة تكون ثابتة الوجود فى الخيال ، فيكون أخذه إياها قاصماً للعلاقة بينها وبين المادة قصماً تاماً ، إلا أن الخيال لا يكون قد جردها من اللواحق المادية ، فالحس لم يجردها عن المادة تجريداً تاماً ، ولا جردها عن لواحق المادة . وأما الخيال فإنه قد جردها عن المادة تجريداً تاماً ، ولكن لم يجردها ألبتة عن لواحق المادة ، لأن الصورة التى فى الخيال هى على حسب الصورة المحسوسة ، وعلى تقدير ما ، وتكييف ما ووضع ما »[1] .

ولا شك أن العقل بعد أن يستمد من الخيال صوره ليوظفها فى التفكير الخالص ، يجرد الصور تجريداً حقيقياً من المادة ومن لواحق المادة التى ارتبطت بالأحاسيس كما يقول ابن سينا ، إذ يتحول مخزون الخيال ، فى مرحلة تكوين الأفكار ، إلى مادة أولية مجردة من العلاقات الأصلية ، ومهيأة للدخول فى علاقات جديدة من صنع العقل . غير أن ذلك ينقل التصوير ، فى نظرية ابن سينا ، إلى قوة أخرى هى « المتخيلة » .

د ـــ **المتخيلة** : هى « قوة تفعل فى الخيالات تركيباً وتفصيلاً ، تجمع بين بعضها وبعض ، وتفرق بين بعضها وبعض ، وكذلك تجمع بينها وبين المعانى التى فى الذكر وتفرق »[2] .

وهذه القوة إذ تتصرف فى صور المحسوسات المختزنة فى المصورة ، فإنها تغير قيمتها وحقيقتها ودلالتها ، ومن ثم تصبح مخالفة لأصل هذه الصور فى الواقع الخارجى ، وينتهى الأمر بالحكم عليها إما بالصدق وإما بالكذب .

ويعتقد ابن سينا أن التغيير الذى تحدثه المتخيلة فى صور المحسوسات ، هو من طبيعة الإنسان ذاتها ، تلك الطبيعة التى لا تعيد تركيب الشىء كما هو[3] . ونستطيع أن نتصور صدق هذه المقولة سواء كان ذلك التغيير عن عمد ، أو عن عدم استطاعة ، أو عن طريق دخول مؤثرات الخبرة العقلية فى عملية استعادة الصور .

---

(١) المصدر السابق : ص ٥١ .
(٢) المصدر السابق : ص ١٥٥ .
(٣) المصدر السابق : ص ١٤٧ .

وهذا يعنى من جانب آخر حرية المتخيلة فى تكوين الصور دون خضوع للواحق المادة أو قيودها . وبذلك يمكنها أن تطلق لقدراتها العنان لصنع أعجب الصور ، حتى ليمكنها — كما يقول ابن سينا — « أن تتخيل إنساناً أعظم من فيل ومن جبل ومن جملة العالم ، وعلى عكسها أعنى أصغر من كل صغير ، وعلى أن تتوهم شيئاً واحداً فى الوجود أشياء كثيرة ، كالشمس تتصور شموساً كثيرة ، ويمكن أن تركب بعض الصور مع بعض ، كما تتوهم إنساناً بعضه طائر وبعضه فرس وبعضه صور أخرى . ويمكن أن تتصور صوراً وأفعالاً ليست موجودة أصلاً كالإنسان له رءوس كثيرة يطير إلى السماء ، أو ينزل عنها ، أو يقف فى النار ، وما أشبهها من الصور والأفعال الممتنعة الوجود »[1] .

ويمثل عمل المتخيلة بهذا الوصف القدرة على الابتكار وإبداع الصور ، التى وإن استندت إلى الواقع ، فإنها تخالفه فى أشكال شتى ، وتتجرد من علاقاته الطبيعية وقوانينه المنطقية ، على نحو ما هو معروف فى الصور الشعرية مثلاً .

هـ — **الوهم** : وهو القدرة على **التجريد** الذى يتجاوز ما تقوم به المتخيلة ، وإسقاط المغزى الإنسانى الخاص على الصور المحسوسة . يقول عنها ابن سينا إنها « القوة التى تدرك معانى جزئية غير محسوسة ولا متأدية من طريق الحواس ، مثل إدراك الشاة معنى فى الذئب غير محسوس ، وإدراك الكبش معنى فى النعجة غير محسوس إدراكاً جزئياً تحكم به ، كما يحكم الحس بما يشاهده »[2] .

فالحكم المبنى على الوهم إذن ، فى حدود هذا المعنى الإصطلاحى ، الذى ذكره ابن سينا ، ليس حكماً عقلياً كامل التجريد ، بل هو خاضع للجزئية والحسية فى نهاية المطاف ، مهما يكن ابتعاده عن المحسوسات . أما ما يتصف به من تجريد فيعنى فقط اكتشاف الصفات المتشابهة داخل المختلفات من المدركات ، طبقاً للفكر الأرسطى .

وينطوى عمل القوة الوهمية ، على نحو ما شرح ابن سينا ، على تداخلات بينها وبين آليات العقل الأخرى . فهناك معان يدركها الوهم تكون محسوسة

---

(١) القانون فى الطب : جـ ١ ص ٧١ و ٧٢ .

(٢) ابن سينا : النفس ، ص ٣٦ .

فى أصلها ، ولكنها لا تكون كذلك وقت الحكم ، إذ الحكم يتعلق بشيءاخر غير المحسوس ، وهو الخبرات السابقة . وعلى حد تصوير ابن سينا نفسه « فإننا نرى مثلاً شيئاً أصغر فنحكم بأنه عسل وحلو ، فإن هذا ليس يؤديه إليه الحاسّ فى هذا الوقت ، وهو من جنس المحسوس ، على أن الحكم نفسه ليس بمحسوس ألبتة ، وإن كانت أجزاؤه من جنس المحسوس ، وليس يدركه فى الحال ، إنما هو حكم نحكم به ، ربما غلط فيه »[1].. ولذلك فإن الوهم قد يكون مصدراً لأحكام يكذبها العقل أو لا يقطع بصحتها .

٤ — وبرغم التداخل الذى يبدو فى عمل هذه القوى المختلفة ، طبقاً لوصف ابن سينا ، فإن نظريته فى خطوات تكوين الصور فى الذهن البشرى ، منذ لحظة الإدراك حتى لحظة الخلق ، تعد أهم نظرية قدمتها الفلسفة الإسلامية فى هذا المضمار ، وتمثل أوج التفكير العلمى المجرد فيها ، حتى لتقارن بمنجزات الفلسفة الحديثة فى بابها وتتقدم عليها . ولا مبالغة فى ذلك ، فلا شك أن نظرية « آرييتى » التى سبق عرضها فى الفصل الثانى من هذا البحث ، والتى تقوم على التفرقة بين « التحقيق الإدراكى » و « التحقيق العينى » ، قد تأثرت تماماً بنظرية ابن سينا فى كل عناصرها التى وضعها هذا الفيلسوف لوصف عمليات الإحساس والإدراك . وبالرغم من الأصل الأرسطى لما قاله ابن سينا فإن شروحه ، وشروح غيره من الفلاسفة المسلمين ، قد أثرت فى الثقافة الأوربية منذ زمن مبكر . ويكفى أن نقارن بين عمل المتخيلة عند ابن سينا وما تحدثه من تحوير فى مدركات الصور الخارجية المختزنة فى الخيال ، وبين ما نص عليه « آرييتى » من الاختلاف المحتوم بين المدركات وصورها ، بسبب عدم قدرة الذهن على الاحتفاظ بالصور أو إخراجها متكافئة تكافؤ المرآة مع العالم الخارجى . كذلك نقارن بين ما قاله ابن سينا عن تدخل العقل عن طريق قوة الوهم ، وهو لا يوجد عند أرسطو بالمفهوم الإسلامى ، وذلك فى تشكيل الصور المختزنة وإكسابها مغزى خاصاً . وبين ما ذكره « برتراند راسل » عن قدرة الإدراك العقلى على مزج الحس الظاهر بالاستدلالات التى لا علاقة لها بالإدراك الحسى ، ولكنها تعتمد كلية على الخبرات السابقة[2] .

---

(١) المصدر السابق : ص ١٤٨ .

(٢) المبحث الأول من الفصل الثانى من هذا البحث .

ويكفى بالإضافة إلى ذلك أن نقارن بين نظرية ابن سينا وبين ما استخلصه « ريتشاردز » I. A. Richards فى دراسته المطولة فى « مبادئ النقد الأدبى » من « ... أن ما يعطى الصورة فاعليتها ليس حيويتها بوصفها صورة ، بقدر ميزتها باعتبارها حادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس »[1] . وكذلك ما قاله « إزرا باوند » Ezra Pound من أن الصورة ليست مجرد تمثيل مرسوم ، بل إنها الشكل الذى يقدم موقفاً فكرياً وعاطفياً فى برهة من الزمن ، ويوجد بين أفكار متفاوتة[2] . وما نص عليه « رينيه ويليك » من أن الصورة إذا كانت إحساساً أو إدراكاً حسياً ، فإنها أيضاً « تنوب عن شئ غير مرئى ، شئ داخلى ، أو تشير إليه »[3] .

وكان للتأصيل الفلسفى لعلاقات الإحساس والإدراك وتكوين الصور ، تأثير كبير فى النقد العربى . إذ وجهت النقاد إلى ضرورة التعرف على الطبيعة الحقيقية للصورة الشعرية ، وأنها لابد أن تكون حسية معتمدة على الحواس الظاهرة ، وبخاصة حاسة البصر ، وأن العقل يتدخل لإعادة تشكيل تلك الصور بعد أن يجردها من ارتباطاتها المادية ليخلق منها تمثلات حرة ، لا تخضع لقوانين الواقع . لكن هذه التمثلات برغم حركتها الحرة ، لا تقوم على أساس مجردات الذهن المقطوعة الصلة بالواقع ، إذ تبقى مكونات المدرك الحسى هى جوهر الصور ، ويستوى فى ذلك أن يكون إخراج الصور قريباً من الأصل أو بعيداً عنه .

المبحث الثانى : علاقة الإبداع بالتصوير فى النقد العربى

٥ ــ أدرك النقد العربى منذ وقت مبكر الطبيعة التصويرية للشعر ، وأدرك كذلك أن الصورة الشعرية هى صورة بصرية بالضرورة ، وأن الشعر لا يمكن أن يقوم على المفاهيم المجردة ، التى لا تخرج عن كونها تصورات ذهنية ترمز إليها كلمات اللغة دون تجسيد حسى يتصل بحاسة البصر اتصالاً مباشراً .

وقبل أن تصل أصداء الفلسفة اليونانية إلى النقاد العرب ، اكتشف

(١) رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص ١٩٤ .
(٢) المرجع السابق : ص ١٩٥ .
(٣) المرجع السابق : نفس الصفحة .

« الجاحظ » فى القرن الثالث الهجرى أن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير . ومادام الأمر كذلك فإن الشعر عند الجاحظ — بمفهوم المخالفة — ليس صياغة عقلية صرفاً ، تخلو من الصناعة والنسج والتصوير . ويتوافق هذا المفهوم الذكى للشعر عنده مع هجومه المعروف على أبى عمرو الشيبانى ، وكان قد استحسن قول القائل :

لا تحسبنّ الموت موت البلى ... فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ، ولكن ذا ... أفظع من ذاك لذل السؤال

وأبدى غاية الإعجاب بالبيتين . فلما سمع الجاحظ بذلك قال : (أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً)[1] ، والسر واضح فى هذا الحكم ، فالبيتان يقرران مجرد تقرير حكمة مستقاة من تجربة الحياة ، ويخلوان كلية من أى أثر للتصوير .

فالإبداع الشعرى عند الجاحظ يقوم إذن على أساس تصويرى بحت ، وبعبارة أخرى فالمقولات الشعرية عنده ليست تصورات عقلية مجردة من الارتباط بالواقع الحسى ، بل هى قائمة على مدرك حسى بصرى فى المقام الأول ، يتلقاه الشاعر ويشكله فى هيئة حسية كذلك . ولا يغير من هذا الأساس أن الصورة الشعرية تستند بالإضافة إلى ذلك على مجردات ذهنية مباشرة فى كثير من الأحيان ، بسبب أن صنع الصورة لا يمكن أن يقع — كما تقدم فى دراسات الفلاسفة — دون إعمال ملكة التخييل .

ولم يحاول أحد من علماء القرن الثالث ، الذين كتبوا فى البلاغة ، كالمبرد (٢٨٦ هـ) وابن المعتز (٢٩٦ هـ) ، أن يستثمر أفكار الجاحظ (٢٥٥ هـ) ويستكشف إمكانات تطبيقها على الشعر ، برغم أن المجال البلاغى هو الأنسب لفهم الصيغة التصويرية للشعر ، وبخاصة فى إطار وسائل التشبيه والاستعارة ونحوهما .

٦ — وكان أول من تنبه إلى القيم التصويرية هو الرمانى (٣٨٦ هـ) فى رسالته : « النكت فى الإعجاز القرآنى » . وإن كان قد استمد كل شواهده

(١) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، نشر الحلبى ، القاهرة ١٩٤٨ ، حـ ٣ ص ١٣٠ .

من القرآن الكريم ، لاتصال موضوع رسالته به . لكنه قدم قاعدة عامة لتلك القيم تصلح للتطبيق على الشعر كذلك .

وقد انفرد الرمانى بتقسيمات للتشبيه والاستعارة لم يسبقه إليها من كتب قبله فى شأنهما ، سواء فى القرن الثالث أو القرن الرابع . وذلك أنه اعتمد فى تلك التقسيمات على أساس هام للغاية هو قدرة اللغة على خلق صور محسوسة محاكية لتصورات ذهنية ، أو محاكية لصور محسوسة مثلها ، ولكن بطريقة أكثر عمقاً وتأثيراً . وهو ما يفوق صنيع من سبقه من تقسيم للتشبيهات من حيث الهيئة واللون والحركة ونحو ذلك .

وتعتمد تقسيمات الرمانى على فكرة توتر قطبى التجسيد والتجريد ، أو التصوير والتفكير . ولذلك يذكر أربعة أقسام للتشبيه هى :

ا ــ إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه . حيث تتقابل الصورة البصرية مع الفكرة الذهنية ، بهدف إظهار قدرة الشق المتجسد على تقديم المعنى المجرد .

ب ــ إخراج ما لم تجربه عادة إلى ما قد جرت به العادة . حيث تتقابل صورتان حسيتان لإبراز فكرة غير مألوفة فى إحداهما .

حـ ــ إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها . عن طريق تقابل صورتين حسيتين لكشف مغزى عقلى فى إحداهما .

د ــ إخراج ما لا قوة له فى الصفة إلى ما له قوة فيها . وذلك بإضفاء قيمة نفسية على واحدة من صورتين متقابلتين(١) .

وهذه الأقسام الأربعة تعتمد على فاعلية الصورة الحسية البصرية ، سواء بمفردها أو بالتقابل مع صورة حسية مثلها ، فى إبراز معنى عقلى مجرد .

وقد طبق الرمانى أقسامه تلك على الاستعارة كذلك(٢) ، معتمداً على ذات المبدأ ، وهو قدرة الصور الحسية ، مفردة أو متقابلة ، على إبراز المعانى العقلية .

---

(١) ثلاث رسائل فى الإعجاز القرآنى ، حققها وعلق عليها محمد خلف الله ود . محمد زغلول سلام ، نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ ، ط ٢ من ص ٨١ ــ ٩٤ .

(٢) المصدر السابق : ص ٨٥ ــ ٩٤ .

٧ — وتأثر بهذه التقسيمات كل من ابن جنى وأبى هلال وعبد القاهر الجرجانى ، وشرح الأخير أثر الصورة فى تقريب الأمور العقلية فى معرض حديثه عن التمثيل وتأثيره فى النفس ، فقال : « إن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلى ، وتأتيها بصريح بعد مكنى ، وأن تردها فى الشىء تعلمها إياه إلى شىء آخر هى بشأنه أعلم ، وثقتها به فى المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن **العقل** إلى **الإحساس** ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد عن طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام وبلوغ الثقة فيه غاية التمام »[١] .

وعبارة عبد القاهر حاسمة فى إبراز قدرة الصورة على توصيل الفكر والتأثير فى النفس ، حيث تعجز المجردات وحدها عن بلوغ ذلك . ولمزيد من تحديد هذه القدرة قارن عبد القاهر بين العبارة الذهنية المجردة وبين الصورة البصرية المرسومة بالكلمات ، وفضل الثانية على الأولى . وذلك فى قول شاعر يصف اليوم بالطول كأطول ما يتوهم :

فى ليل صول تناهى العرض والطول ... كأنما ليله بالحشر موصول

ويضيف أن هذا ليس له من الأنس ما تجده فى قول الشاعر :

« ويوم كظل الرمح قصر طوله »[٢] .

ولذلك نستطيع القول بأن عبد القاهر أدرك الحقيقة الجوهرية الأولى للقضية التى نحن بصددها ، وهى أن الشعر لا يمكن أن يكون بالغ الأثر فى النفوس ، أو قادراً على تجسيد الأمور المجردة ، ما لم يستعن بالصور المعتمدة على الحواس ، لما تمثله من قدرة على تقريب البعيد وكشف الغامض . وهذا ما نفهمه من قوله : ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً عن طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والروية ، فهو إذن (أى العلم) أمسى بها رحما (يقصد الحواس) وأقوى لديها ذمما ، وأقدم لها صحبة ، وآكد عندها حرمة »[٣] .

---

(١) أسرار البلاغة : ص ٩٤ .

(٢) المصدر السابق : ص ٩٨ — ٩٩ .

(٣) المصدر السابق : ص ٩٤ .

فكأن العلاقات الطبيعية المتبادلة بين عناصر التأليف الشعرى ، هى العلاقات التى تؤدى فيها الصورة الحسية الدور الأعظم فى تقريب ما هو من مدركات العقل المحض أو الفكرة الخالصة ، ولذلك فالصحيح أن تتجه التمثيلات الشعرية من المألوف إلى الغريب ، أو تجعل الأوضح ، أى المادى المحسوس ، طريقاً لتجسيد الأغمض ، أى الذهنى المجرد .

٨ — وتوسع « الفخر الرازى » (٦٠٦ هـ) فى كتابه « نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز » فى أقسام التشبيه والاستعارة اعتماداً على المبادئ التى وضعها « الرمانى » ، وشرحها « عبد القاهر الجرجانى » . ويمكننا أن نسجل أربع ملاحظات على سمات التصوير التى تجلت بوضوح فى معالجة الفخر الرازى لهذين القسمين من أقسام البلاغة .

الملاحظة الأولى : إبطاله لجواز تشبيه المحسوس بالمعقول ، باعتبار ذلك عكس الطريق الصحيح إلى تكوين الصور التشبيهية الحقيقية . فهذا التشبيه « ... غير جائز ، لأن العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتهية إليها ، ولذلك قيل : من فَقَدَ حسا فَقَدْ فَقَدَ علما ، وإذا كان المحسوس أصلا للمعقول ، فتشبيهه به يكون جعلا للفرع أصلا وللأصل فرعا ، وهو غير جائز »[١] .

وأفرد فصلا فى باب التشبيه « فى الاعتذار عما جاء فى الأشعار من هذا الجنس » . مثل قوله :

وكأن النجوم بين دجاها   سنن لاح بينهن ابتداع[٢]

وقد طبق الفكرة ذاتها على استعارة اسم المعقول للمحسوس ، وانتهى كذلك إلى عدم جوازها[٣] .

الملاحظة الثانية : تعليله لقبول تشبيه الموجود بالمتخيل الذى لا وجود له فى العيان ، مثل تشبيه « الجمر الموقد ببحر من المسك موجه الذهب ، وتشبيه النرجس بمداهن درّ حشوهن عقيق » ، فقد قال : « إن المعدوم إنما يكون

(١) فخر الدين الرازى : نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ، تحقيق وتقديم د . إبراهيم السامرائى و د . محمد بركات حمدى ، نشر دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ١٩٨٥ ، ص ٩٣ .
(٢) المصدر السابق : نفس الصفحة .
(٣) المصدر السابق : ص ١٣٠ .

متخيلاً إذا فرض المتخيل مجتمعاً من أمور كل واحد منها موجود فى الأعيان ، ومتى كان كذلك كان التشبيه حسناً لطيفاً »(١) .

فبرغم كون المشبه به من صنع الخيال ، أو « المتخيلة » باصطلاح ابن سينا وفلاسفة آخرين ، فإنه ليس عقلياً خالصاً ، لأن العقل لم يستقل به بل ركّبه من جزئيات حسية بطبيعتها . وإذا استعرنا مصطلحات الفلسفة الإسلامية ، فقد تصرفت « المتخيلة » فى هذه الحالة فى الصور المختزنة فى « المصورة » ، بتدخل « العقل » ، لصنع صور جديدة لا وجود لها فى الواقع . بينما جزئيات عناصرها موجودة فى هذا الواقع فعلاً ، ولكن بعلاقات مختلفة .

الملاحظة الثالثة : تقريره أن العلاقة بين صور التشبيه هى علاقة عقلية فى المقام الأول ، فالرابط بين المشبه والمشبه به قيمة يضفيها العقل عليهما . ولا تكفى العناصر الحسية الموجودة فيهما وحدها لقيام تشبيه جيد ، وإذا لم يكن بين المشبه والمشبه به سوى تلك العناصر كان التشبيه ضحلاً للغاية ، مثل تشبيه الخد بالورد . وبتطبيق أفكار الفلاسفة المسلمين على هذا المثل الأخير ، تكون الصورة برمتها قد وقعت فى منطقة « الخيال » أو « المصورة » ، التى يقتصر عملها على حفظ المدركات الحسية الخارجية . ولا نتصور تدخل قوى « المتخيلة » أو « الوهم » فى هذه الحالة إلا فى أضيق الحدود ، أى فى مجرد لمح تقارب جزئيات الصورة ، أو بعبارة أدق وجود وجه شبه حسى بينها .

لكن إمكانات الذهن فى جمع المشبه والمشبه به بوجه عقلى أكبر كثيراً من أمثال هذا التدخل اليسير . إذ أن أوجه الشبه التى تستطيع « المتخيلة » خلقها يمكن أن تبلغ مدى واسعاً ، وبخاصة إذا تباعد الشبه الظاهر حسياً فى الصورة التشبيهية .

الملاحظة الرابعة : تقريره أن التشبيه بالوصف المحسوس أتم من التشبيه بالوصف المعقول . وهو ما سبق إلى شرحه عبد القاهر الجرجانى . والواقع أنه يمكن القول إنه مبدأ يؤمن به كل النقاد العرب ، منذ أن جعل الجاحظ الشعر جنساً من الصبغ وضرباً من التصوير ، ورفض الشعر القائم على مقولات العقل وحدها . ولكن الرازى يقدم أكثر من حجة لتأييد هذا المبدأ .

(١) المصدر السابق : ص ٩٥ .

أولى هذه الحجج أن أكثر الغرض من التشبيه هو التخييل (عملية المتخيلة) الذى يقوم مقام التصديق فى الترغيب والترهيب . وأن الخيال أقوى على ضبط الكيفيات المحسوسة منه على الأمور الإضافية ، التى هى من عمل العقل وحده .

والحجة الثانية أن الاشتراك فى نفس الصفة أسبق من الاشتراك فى مقتضاها ، كما أن الصفة فى نفسها متقدمة فى التصور على مقتضاها . وهذا تطبيق هى لما سبق عرضه فى التأصيل الفلسفى من أن عمل العقل وتصرفه فى الصور الماثلة فى « المصورة » لابد أن يسبقه دائماً الإدراك الحسى ، إذ لا تخييل بغير مقدمة حسية .

والحجة الثالثة أن المشابهة فى الصفة لا حد لها ، ويمكن أن تبلغ حيث يتوهم أن أحدهما هو الآخر ، فى حالة التشبيه بوجه شبه حسى ، أما مقتضى الصفة أو دلالتها التى تقابل دلالات غيرها « فلا تبلغ هذا الحد ، لأن من المستحيل أن لا يجد العقل فضلاً بين ذوق العسل فى نفس الذائق وبين ما يحصل بالكلام المقبول فى نفس السامع »[1] . والمقصود تشبيه الكلام الطيب بالعسل ، ووجه الشبه هنا ــ أو مقتضى الصفة ــ عقلى ، ومن ثم فهو لا يمكن أن يصل بالعلاقة بين طرفى التشبيه إلى حد تطابق الصورتين تطابقاً تاماً .

٩ ــ وإذا استقرأنا دراسة « الزمخشرى » فى « الكشاف » ، فإننا نلاحظ أنه قد سبق غيره فى تحليل العلاقة بين الصور الحسية والأفكار المجردة ، وأنه أفاد من ذلك فى تعميق تفسيره لكثير من آيات القرآن . ولم يكن ذلك أمراً ثانوياً بالقياس إلى مفسر معتزلى مثله ، يهمه أن يصل إلى حقيقة دلالة النص القرآنى بالتأويل الصحيح . ولذلك يشرح الصور القرآنية بناء على هذه الفلسفة ، فلا يجعل تلك الصور مباشرة مقصودة لذاتها ، بل يجعلها تمثيلاً وتصويراً لفكرة ذهنية . أى أنه يرجع بلاغة القرآن إلى ما فيه من تصوير المعانى تصويراً حسياً « لأن التمثيل مما يكشف المعانى ويوضحها لأنه بمنزلة التصوير والتشكيل لها ، ألا ترى كيف صور المشرك بالصورة المشوهة »[2] .

(١) المصدر السابق : ص ٩٩ .
(٢) الزمخشرى : الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل . نشر دار المعرفة ، بيروت ــ بدون تاريخ ــ ٣ /٣٧٧ .

ومن تطبيقاته لهذا المبدأ تفسير قوله تعالى « ومن يسلم وجهه إلى الله وهو محسن فقد استمسك بالعروة الوثقى »[1] . فقد قال : « ... بالعروة الوثقى من الحبل الوثيق المحكم ، المأمون انفصالها ، أى انقطاعها . وهذا تمثيل للمعلوم بالنظر والاستدلال بالمشاهدة المحسوس ، **حتى يتصوره السامع كأنه ينظر إليه بعينيه** ، فيحكم اعتقاده والتيقن به »[2] .

وتصبح العلاقة التمثيلية عند الزمخشرى مجالاً أوسع من مجرد التشبيه والاستعارة والكناية ، إذ تشمل كل صور التوسع اللغوى ، وما درج عليه العرب فى مخاطباتهم . ولذلك فهو يفيد من الإمكانات الثرية لكلام العرب وما تحمله من قوالب تصويرية دالة. من ذلك تفسيره لقوله تعالى: «يوم يكشف عن ساق »[3] . فقد قال : « الكشف عن الساق والإبداء عن الخدام (الخلخال) مثل فى شدة الأمر وصعوبة الخطب ، وأصله فى الروع والهزيمة ، وتشمير المخدرات عن سوقهن فى الهرب ، وإبداء خدامهن عند ذلك . قال حاتم :

أخو الحربِ إنْ عضت به الحربُ عضّها   وإنْ شمرتْ عنْ ساقها الحربُ شمّرا

وقال ابن الرقيات :

تُذهِلُ الشيخَ عن بنيه وتُبدى   عن خدامِ العقيلةِ العَذراءِ

فمعنى يومَ يكشف عن ساق فى معنى يشتد الأمر ويتفاقم ، ولا كشف ثمة ولا ساق . كما نقول للأقطع الشحيح : يده مغلولة . ولا يدثم ولا غل . وإنما هو مثل فى البخل »[4] .

والكلام الذى يخلو من مثل هذه الشواهد التصويرية هو « **كلام عريان** » بتعبير الزمخشرى[5] . إذ لا شك أنه يفقد أهم وسائل تأثيره ، ويصبح غير قادر على بث الحياة فى المجردات الذهنية الخامدة .

ولا نستطيع أن نعد اهتمام الزمخشرى بالضور البصرية وحدها عيباً ينال

---

(١) سورة لقمان الآية ٢٢ .
(٢) الكشاف : ١ /٢٣٣ .
(٣) سورة القلم الآية ٤٢ .
(٤) الكشاف : ٤ /٤٧٥ .
(٥) الكشاف : ٤ /٢ .

دراسته البالغة الأهمية لدلالات عنصر التصوير فى القرآن ، وأن إغفاله للإحساسات الأخرى ، السمعية أو الشمية أو اللمسية أو الذوقية ، فيه تضييق لأنماط الصور القرآنية ، كما ذهبت إلى ذلك بعض الآراء[1] . إذ فضلا عن ندرة الصور المعتمدة على تلك الحواس بالقياس إلى البصر ، فإنها لا تنفصل عن الصورة البصرية ، فلا يمكن أن تصبح سمعية خالصة أو شمية خالصة وهكذا ، وهو ما سبق إيضاحه فى هذا البحث[2] . ويبقى أن دراسة الزمخشرى القائمة على استشراف الطاقات التصويرية للقرآن قد مكنته من تأكيد المنهج العقلى الاعتزالى فى التفسير ، فى مواجهة المناهج الأخرى التى تنكر الارتباط الدلالى بين الصورة والفكرة ، وتأخذ الآيات على ظاهرها .

١٠ — ومن النقاد الذين اهتموا اهتماماً خاصاً بالجانب التصويرى فى الشعر « حازم القرطاجنى » (٦٨٤ هـ) فى كتابه « منهاج البلغاء » . فقد استطاع أن يؤصل الجانبين الفلسفى والنقدى من قضية التصوير الشعرى . كما استطاع أيضاً أن يجسد مقولة أرسطو فى أن الصور الحسية وسائط للمعانى فى إيصالها إلى الآخرين ، وقال فى مقدمة دراسته عن المعانى إنها « الصور الحاصلة فى الأذهان عن الأشياء الموجودة فى الأعيان »[3] .

وهو فى ذلك مستفيد لا شك من شروح الفلاسفة المسلمين ، فى تحليلهم الدقيق للعلاقة بين الصور الذهنية ، وما يوجد فى العيان ، على نحو ما تقدم فى المبحث الأول من هذا الفصل . فضلاً عن أنه أضاف إلى تصوراتهم لتلك العلاقة أفكاره ومصطلحاته الخاصة[4] .

وأعاد حازم ترديد فكرة ابن سينا عن وظيفة « الوهم » فى تشكيل الصور المختزنة فى الخيال أو المتخيلة . أو بعبارة أخرى اعتماد الصور التى يكونها الذهن على معطيات الحس ، فقال إن « الذى يدركه الإنسان بالحس هو الذى تتخيله

---

(١) جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى . نشر دار المعارف : القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٢٩٧ و ٢٩٨ .

(٢) المبحث الأول من الفصل الثانى .

(٣) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، نشر دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ، ص ١٨ .

(٤) المصدر نفسه : ص ٤٣ . حيث يضع تلك العلاقة بين ثلاث قوى هى الحافظة والمائزة والصانعة .

نفسه ، لأن التخييل تابع للحس . وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له »[1] .

على أنه لم يكتف بتلك الفكرة التى سبقه إليها آخرون ، بل أضاف إليها تقسيمه للتخييل فى الشعر إلى تخييل ضرورى ، للمعنى خاصة ، وتخييل غير ضرورى للفظ والأسلوب والأوزان والنظم . ولا تعنى هذه التفرقة إمكان الاستغناء عن النوع الثانى ، فهذا ما لم يقصد إليه حازم ، وإنما الضرورة التى أشار إليها تعنى فحسب توزيع وظائف بناء الصورة بين المعنى من جهة واللفظ وما يجرى مجراه من جهة أخرى . ولذلك قال : « التخييل الأول يجرى مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ، والتخييلات الثوانى تجرى مجرى النقوش فى الصور ، والتوشية فى الأثواب ، والتفصيل فى فرائد العقود وأحجارها »[2] .

والدليل على اهتمام حازم بتكامل وظائف الصورة ، أنه بعد أن تحدث عن التخييل الأول ، من حيث الوقوع على المعنى الملائم المستوفى لشروط التخييل من جهة الغرض والدلالة والتحسين والتقبيح والصدق والكذب ، انتقل إلى ما أسماه « التخييلات الثوانى » ، وشرح وظيفتها بقوله : « واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه ، من القول المحاكى به ومن المحاكاة ، بمنزلة الأصباغ وحسن تأليفها بعضها إلى بعض ، وتناسب أوضاعها من الصور التى يمثلها الصانع . وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة ، وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها وإن كان تخطيطها صحيحاً . فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر ، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة ، فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف ، ويشغل النفس تأذى السمع من التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل ، فلذلك كانت الحاجة فى هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً »[3] .

وهذا الاهتمام الخاص بالصورة الشعرية عند حازم ، من حيث بناؤها من عناصر متعددة ، والربط بينها وبين الصورة المرسومة بالأصباغ المتلائمة ، قرب المسافة بين الشعر والرسم ، وحقق وحدة القيم الجمالية بين الإبداع المعتمد على

(١) المصدر السابق : ص ٩٨ .
(٢) المصدر السابق : ص ٩٣ .
(٣) المصدر السابق : ص ٩٤ .

الصورة البصرية المباشرة ، والإبداع الذى يتوسل بالألفاظ ، على رسم تلك الصورة ، مضيفاً إلى جانب التأثير البصرى تأثيراً سمعياً خاصاً . وهكذا يكون حازم القرطاجنى من النقاد الذين دعموا فكرة الأساس التصويرى للإبداع الشعرى العربى .

١١ ـــ انفصال الصورة عن الموضوع : أدى اهتمام النقاد العرب بالصورة الشعرية إلى النظر إليها فى عزلة عن موضوعها . ذلك أن أغلب هؤلاء النقاد قد درجوا ، منذ مقولة الجاحظ عن المعانى المطروحة فى الطريق فى مقابل التصوير والصبغ ، على أن يرتكزوا فى تتبعهم للإبداع الشعرى على الشكل دون المضمون . أى أن التقييم النقدى أصبح تقييماً للصورة ، أما الموضوع فقد خرج من دائرة الاهتمام . وليس ذلك لأن القدماء استنفدوا الموضوعات ، وأن المحدثين قد ملّوا تكرار قديمها فلم يعد أمامهم سوى التجديد فى الشكل ، كما يشيع فى كتابات النقاد قديماً وحديثاً . وإنما السبب فى ذلك ، كما سيتضح أكثر فى الفصول القادمة من هذا البحث ، أن الحضارة العربية فى نموها المستمر ، وأخذها بأسباب الترف والثراء ، جعلت العرب أصحاب أذواق أكثر رهافة وأشد ميلاً إلى تحقيق معانى الفن الخالص فى كل إبداعاتها ، سواء منها ما كان شعراً أو ما كان فناً تشكيلياً . وتزامنت الظواهر الفنية فى الشعر والفن ، وتقاربت خواصها فى العصر الإسلامى ، وأصبح « البديع » فى الشعر لوناً غالباً على صور الشعراء ، محققاً صيغاً تشكيلية واضحة ومميزة .

وقد ترتبت على ذلك نتيجتان : الأولى تعاظم الاهتمام بالتصوير الشعرى ، والثانية تضاؤل العناية بما ينطوى عليه الشعر من حقائق أو معان ، أى أن الحقائق الخارجية أو المعانى الداخلة فى الصياغة الشعرية أصبحت منفصلة عن الصورة ، ومن ثم جاز أن يحسن الشعر بجمال صورته ، فى نظر أغلب النقاد ، دون نظر لما إذا كان المضمون حسناً أو مرذولاً . وتوصل النقد العربى ، عند قدامة بن جعفر ، إلى « أن المعانى كلها معرّضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل

صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة »[1] .

والموضوع الشعرى يسقط عند قدامة من الناحية الاجتماعية أيضاً ، وتصبح معانى الرفعة والضعة فى كلام الشعراء خارجة عن إطار المراجعة النقدية . يقول معبراً عن ذلك : « وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان ، من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح والعضيهة (البهتان والكلام القبيح) ، وغير ذلك من المعانى الحميدة والذميمة ، أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة »[2] . فالناحية الفنية فى الشعر هى غاية النقد ووكده الأصيل ، أما ما عدا ذلك فساقط من حساب النقد .

ويصل الانفصال عند قدامة بين الصورة والموضوع إلى الحد الذى يقول فيه : « وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب مثلاً رداءته فى ذاته »[3] .

وتجاوب القاضى الجرجانى مع قدامة فى مفهوم الانفصال المستخلص من مقولاته تجاوباً تاماً ، وأيد عزل الشعر عن موضوعه فى قضية شغلت المجتمع العربى منذ ظهور الإسلام ، وهى العلاقة بين الشعر وقيم الدين والخلق ، وذهب إلى صريح الفصل بينهما[4] .

وفيما عدا القلة من النقاد الذين تمسكوا بالمضمون الأخلاقى للشعر ، كابن قتيبة ومسكويه والبلاقلانى ، فإن رفض ربط الدين بالشعر كان علامة على اتجاه سائد نحو استبعاد المضمون الشعرى كله من التقييم ، وتوجيه طاقات النقد إلى التصوير والصنعة ، اللذين هما محك البراعة والإبداع الحقيقى .

وهناك مقولة لأرسطو فى هذا الشأن ، عالجها كذلك الفلاسفة المسلمون من أمثال ابن سينا وابن رشد ، كان يمكن أن تكون ذات تأثير فى مسألة انفصال الصورة الشعرية عن موضوعها عند النقاد العرب ، وهى أن التصوير

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٩ .
(٢) المصدر السابق : نفس الصفحة .
(٣) المصدر السابق : ص ٢١ .
(٤) القاضى الجرجانى : الوساطة ، ص ٦٤ .

يكتسب قيمة فى ذاته بسبب ما فيه من محاكاة حتى لو كان الذى يحاكيه قبيحاً أو مرفوضاً[1] . وفيما عدا ظلال هذه الفكرة عند قدامة ، فإن أحدا ممن كتبوا فى النقد لم يشر إليها بوضوح ، سوى حازم القرطاجنى الذى قال إن الشيء المحكى قد لا يكون حسنا فى كل الأحوال ، غير أن تخييله بالمحاكاة يكسبه حسنا لم يكن له من قبل . وأن النفس تنفر من مطالعة المشاهد القبيحة المستبشعة ، لكن ذلك النفور ينقلب إلى إعجاب عندما نشاهدها مصورة . ولا يرجع ذلك إلى أن هذه المشاهد حسنة فى أنفسها ، بل لأنها حسنة بالمحاكاة لما حوكى بها عند مقايستها به[2] .

لكن حازم القرطاجنى توقف فيما ذكره ، عند مقولة أرسطو وشراحه المسلمين ، ولم يتجاوز ذلك إلى محاولة الكشف عن مدى تحققها فى الشعر العربى . وبذلك انحصرت تلك المقولة فى إطار الفلسفة ، ولم تسهم فى إبراز واحد من أهم المواقف الفنية الخالصة فى التصوير الشعرى .

(١) أرسطو : فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، ص ١٢ و ١٧١ و ١٨٩ و ٢٢٢ .
(٢) حازم : المنهاج ، ص ١١٦ و ١٢٧ و ١٢٨ .

الفصل الرابع
تحليل النزعة التصويرية فى الشعر العربى

إن التطور الذى أصاب التصوير فى الشعر العربى ، بين العضرين الجاهلى والإسلامى ، يشبه من بعض الوجوه التطور الذى أصاب حركة الفن العالمى عبر عصور الحضارة المختلفة . فقد كان الشعر فى العصر الجاهلى ، مثلما كان فى حقبة تاريخية قديمة ، ينزع إلى التسجيل الدقيق للتفصيلات ، وإلى العناية الفائقة بالمشاهد الحسية للحياة ، سواء فى أشكالها الثابتة أو المتحركة . واستخدم لذلك أكثر الأدوات ملاءمة لنزعة التصوير الدقيق ، وهى التشبيه والتمثيل والاستعارة . بينما أصبح فى العصر الإسلامى ، مثلما صار عليه الفن فى عصور تاريخية أحدث ، يميل إلى التجريد والتشكيل الجمالى الزخرفى ، الذى ساعد عليه تطور البديع على أيدى الشعراء ، ومحاولاتهم استنفاد طاقاته الثرية .

ويرتبط هذا التطور فى الشعر العربى ، بتطور عام مواز فى البنية الثقافية العربية . وهو تطور لا ينفى استمرار كثير من مظاهر الشعر الجاهلى وتقاليده سائدة فى العصر الإسلامى[(١)] . لأن هذا الاستمرار كان بقية ضامرة من القديم عند مستوى الهيكل الخارجى للشعر دون طبيعته النوعية ، التى تحولت بصورة عميقة إلى ما يناسب عمق التغير الذوقى والمزاج الفنى الذى أصاب العقلية العربية فى العصر الإسلامى .

وإذا أخذنا بدلالات فلسفة ابن سينا وغيره من الفلاسفة المسلمين ، الذين قدمنا رأيهم فى الفصل السابق ، فإننا نستطيع القول ، بتعميم لا يخل به التفاوت فى الجزئيات ، إن صور العصر الجاهلى تكاد تقف عند فاعلية **الخيال** ، ووظيفته عند هؤلاء الفلاسفة جمع المدركات الحسية وتخزينها لحين إعمال الذهن فيها ، وإن عمل **المخيلة** فيها محدود فى الأغلب الأعم . ونقول إن صور العصر الإسلامى تخضع لجهد كبير **للمخيلة والوهم** ، إذ هى « تفعل فى الخيالات تركيبا وتفصيلا ، تجمع بين بعضها وبعض ، وتفرق بين بعضها وبعض ، وكذلك تجمع بينها وبين المعانى التى فى الذكر وتفرق »[(٢)] .

(١) انظر فى عكس هذا الرأى د . عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى ، نشر دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٦٨ ، ط ٢ ص ٣٠٨ إلى ٣١٥ .

(٢) ابن سينا : النفس ، ص ١٥١ .

ويترتب على ذلك ميل الصور الجاهلية نحو الحسية ، والقرب من المحسوسات قربا يبدو فيه دور الشاعر مساوياً لدور العدسة البعيدة المدى فى التقاطها للمرئيات ، أى أنه دور ترتكز فيه براعة الشاعر على مهارة التسجيل إلى حد بعيد . بينما تتجه الصور الإسلامية نحو الخضوع لفعاليات الذهن ، إلى المدى الذى تستطيع فيه المخيلة أو الوهم نزع المعانى الفيزيائية عن العالم الخارجى ، كما حفظها الخيال ،وإكسابهامعانى إنسانية دالة .

لكن الفعاليات الذهنية التى تمارس سيطرتها على صور الخيال ، ما إن تبدأ عملها فى إسقاط المعانى الذهنية على تلك الصور ، حتى تنساق بالضرورة إلى أنظمة من العلامات ذات الدلالة الرامزة ، فى حدود وظيفتها التوصيلية المعبرة عن موقف عقلى أو فكرة أو شعور ، وبذا تنزع نحو التجريد .

لكن هذه المقولات تظل مجرد فرض قابل للنقض ، ما لم نر صداها فى الشعر ذاته فى مرحلتيه المشار إليهما .

المبحث الأول : النزعة التصويرية فى الشعر الجاهلى

من المسلم به أن الشعر فى الجزيرة العربية قبل الإسلام ، على حسب ما نقلته كتب التاريخ الأدبى ، قد تجاوز المرحلة التى يشيع فيها توظيف الشعر توظيفاً سحرياً أكثر منه جمالياً ، كما فى مجتمعات أدنى تطوراً من المجتمع العربى ، ليصبح عند الشعراء العرب ذا غايات جمالية حقيقية لا سحرية .

لكن الأثر السحرى ، أو على الأصح « الأسطورى » ، ظل موجوداً فى عالم الشعر بصورة غير مباشرة ، بسبب الحقيقة الماثلة فى أن تحول الصيغ والأشكال الفنية ، باندثار بعضها وحلول بعضها الآخر محلها ، لا يتم إلا بصعوبة بالغة تتحدى التغيرات الثقافية والحضارية فى المجتمع ، بينما تتجاوب الموضوعات الشعرية سريعاً مع تلك التغيرات . وهذه الحقيقة تحيلنا بوضوح إلى العقل الجاهلى وطبيعة ممارساته الروحية التى امتزج فيها الدين والفن والأسطورة ، وانصبت كلها فى قالب الشعر .

لكننا لا نملك من المعلومات عن الحياة الدينية فى الجاهلية ، إلا القدر الذى لا يساعد على كثير من التحليل لأثر الاعتقاد الدينى فى ممارسات الشاعر

القديم . وما جاء فى كتاب « الأصنام » لأبى المنذر الكلبى[1] ، وغيره من الكتب القديمة[2] ، لا يزيد عن تأكيد أن عرب العصر الجاهلى كانوا وثنيين ، يعبدون التماثيل والأحجار أو يقدسونها بأسمائها المتعددة . ويعتقدون فى وجود قوى علوية تسيطر على مقادير البشر ، ولكنهم لا يستطيعون الاتصال بها إلا عن طريق « الأيقونات » المتجسدة ، التى تقع عليها أبصارهم وتتحسسها أيديهم .

وبرغم خلو الشعر الجاهلى المنقول إلينا من أى وصف حقيقى لتلك « الأيقونات » ، وذلك أحد أسباب الطعن فى صحته كما يذهب المعاصرون من الباحثين ، وبرغم أن المعلومات المتوفرة عن العقيدة الدينية الجاهلية لا تقدم فكرة واضحة عن علاقة الإنسان بأوثانه ، فإننا نتوقف أمام طريقة الجاهليين فى الوصف ، وبخاصة وصف الحيوان ، ونتساءل : هل كان حشد كل هذه التفصيلات فى رسم صورة الحيوان ضرورياً لإشباع الأغراض الجمالية وحدها ؟ وعلى الخصوص وصف الناقة ، الذى كان جزءاً حيوياً من المقدمة الطللية فى المطولات الجاهلية ، يفصل بين موقف الظعن وما يتصل به ، وبين الغرض الأساسى من القصيدة ، من مدح أو فخر أو رثاء أو وصف ... الخ .

إن تغلغل العقيدة الوثنية فى نفس الجاهلى القديم ، وعدم قدرته على القيام بطقوسها بغير وجود الصورة المتجسدة الرامزة للقوى المسيطرة على وجوده ، والمتمثلة فى الحجر أو التمثال ، يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن الممارسات الشعرية القديمة عند العربى ، التى لم تصل إلينا أخبارها ، كانت ـــ فى اختلاطها بالدين والأسطورة ـــ ذات طبيعة تجسيدية حسية ، كما أنها كانت ـــ بسبب إغراقها فى تجسيد الوصف الحسى للصنم ـــ قادرة على إيصال النشوة الدينية إلى ذروتها .

وبغير هذا التصور لا نستطيع أن نفهم وجود اتجاه ثابت فى الشعر الجاهلى ، بعد انفصاله عن الدين ، إلى إبراز التفصيلات ، وذلك فى وصف كل صنوف

(١) أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي : كتاب الأصنام ، تحقيق أحمد زكى ، نشر الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ عن نسخة دار الكتب المصرية المطبوعة سنة ١٩٢٤ . الصفحات ٦ و ٨ و ١٦ و ٢٨ و ٣١ و ٣٣ و ٣٧ و ٥٣ و ١١٠ و ١١١ .

(٢) مثل معجم البلدان لياقوت ، وأخبار مكة للأزرقى ، وصفة جزيرة العرب للهمدانى .

الحيوان ، بل فى وصف المرأة أيضاً . إلى حد أنه تحول إلى جهد شبه مقدس يبذله الشاعر لاستحضار صورة الحيوان ، بأكبر قدر من المطابقة للأصل ، مع إسباغ أفضل الصفات عليه . وكأن العقل الباطن للشاعر ما يزال يتمسك بالمشهد الطقسى القديم أمام الصنم فيستعيده ، عن طريق الإزاحة ، فى صورة مجسدات بديلة يبثها إلى وعيه الظاهر .

وهذا النظر مخالف لرأى « بروكلمان » الذى يذهب إلى أن نزوع العرب قبل الإسلام إلى وصف الحيوان وغيره ، مرجعه إلى أنهم « قصدوا هذا الفن لذاته فحسب ، ولا عجب فى ذلك فإن محض السرور بكلمة صائبة تأخذ قالبها المناسب ، أمر يمكن ملاحظته أيضاً عند الشعوب البدائية »(١) . لأن فى هذا القول تعميماً لا يؤكد شيئاً ، وانتزاعاً للظاهرة محل البحث من سياقها الثقافى المحدد المعالم ، بالمخالفة للمنهج السيميوطيقى الحديث(٢) .

ومهما يكن من أمر ، فلا خلاف على أن هناك صفتين أساسيتين تتسم بهما الصور الجاهلية :

الصفة الأولى : « الحسية » ، وهى صفة قد لا تنطبق على الشعر الجاهلى وحده ، ومع ذلك فهى ظاهرة بارزة فيه . والشعر الجاهلى فى عمومه يعطى انطباعاً بأن الشاعر يعرف جيداً المساحة المحدودة التى يتحرك فيها إبداعه ، ويعرف أن مهمته هى نقل جزئيات الواقع الخارجى بأكبر قدر من التحقيق ، وإذا استعرنا مقولات الفلسفة الإسلامية ، فإننا نقول إنه ــ أى الشاعر ــ يعرف أن هناك حدا لمخيلته لا تتجاوزه فى تشكيلها لعناصر الصور التى يختزنها خياله . ولنأخذ أوائل الشعراء الجاهليين ، الأقرب إلى تأكيد الحسية ، ونقرأ قول طرفة بن العبد (نحو ٥٣٨ ــ ٥٦٤ م) فى وصف الناقة :

---

(١) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار ، نشر دار المعارف بمصر ١٩٨٣ ، ط ٥ ، حـ ١ ، ص ٥٦ .

(٢) فى دراسة سابقة للباحث استدل على أن المقدمة الطللية للقصيدة الجاهلية ذات دلالات أسطورية كاملة ، وأنها تمثيل رمزى دقيق لطقس العبور الذى كان شائعاً فى القبائل القديمة وفى قبائل الجزيرة العربية . وبغير وضع المقدمة داخل السياق الثقافى العربى ما كان من الممكن الكشف عن هذه الدلالات . نبيل نوفل : البنية الأرسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية . منشأة المعارف : اسكندرية ١٩٨٨ .

لها فخذان أكمل النحض فيهما   كأنهما بابا منيف ممرد
وطى محال كالحنىّ خلوفه   وأجرنة لزت بدأى منضد
كأن كناسى ضالة يكنفانها   وأطر قسى تحت صلب مؤيد
لها مرفقان أفتلان كأنما   تمر بسلمى دالج متشدد
كقنطرة الرومى أقسم ربها   لتكتنفا حتى تشاد بقرمد
صهابية العثنون موجدة القرا   بعيدة وخد الرجل موارة اليد

. . .

وأتلع نهاض إذا صعدت به   كسكان بوصى بدجلة مصعد
وجمجمة مثل العلاة كأنما   وعى الملتقى منها إلى حرف مبرد
وخد كقرطاس الشآمى ومشفر   كسبت اليمانى قده لم يحرد
وعينان كالماويتين استكنتا   بكهفى حجاجى صخرة قلت مورد
طحوران عوّار القذى فتراهما   كمكحولتى مذعورة أم فرقد
وصادقتا سمع التوجس للسرى   لهجس خفىّ أو لصوت مندد[1]

فى هذه الصورة ، وأمثالها كثير فى الشعر الجاهلى ، تتمثل بقايا الطريقة القديمة فى تجسيد المشاهد المرئية للحيوان ، على نحو يخاطب حاسة البصر مباشرة ، ولا يستخدم من أدوات التجسيد سوى أشدها التصاقاً بالأصل ، أى التشبيه القريب الذى لا يرهق الذهن بتأويلات بعيدة[2] .

أما **الصفة الثانية** للصورة الوصفية الجاهلية فهى **وفرة التفصيلات** ، كما هو واضح فى المقطعين السابقين المأخوذين من معلقة طرفة بن العبد . وهى مسألة لازمة لتحقيق التجسيد الحسى .

وقد ربط بروكلمان بين خصائص القبائل فى جزيرة العرب ، وبين الخصائص العامة للشعوب القديمة ، والقبائل الرحل منهم على وجه الخصوص .

(١) التبريزى : شرح القصائد العشر ، دار الجيل ، بيروت — بدون تاريخ — ص ٦٦ — ٧٢ .

(٢) يذهب بروكلمان إلى أن الشاعر القديم كان يستخدم القصيدة بوجه عام للتأثير فى سامعيه ، ومن وسائله فى ذلك « الإبعاد فى التشبيهات بانتقاء الصور التى لا تتبادر إلى الأذهان » . تاريخ الأدب العربى ، ط ٥ حـ ١ ص ٥٨ . لكن المسألة تحتاج إلى دراسة إحصائية معقدة ، لتقرير وزن هذا العامل فى تحديد طبيعة التشبيه الجاهلى . وليس لدينا سوى الرأى الذى يميل إليه أغلب النقد القديم فى أن العرب يفضلون التقارب بين عناصر التشبيه . ويكفى أن شواهد قدامة فى باب التشبيه ، وهو ممن يذهبون إلى التقارب ، كلها من الشعر الجاهلى . نقد الشعر : ص ١٢٤ وما بعدها .

وافترض أنهم ، وكل الشعوب المزاولة للصيد والقنص ، يتساوون فى القدرة على ملاحظة أدق ظلال المحيط من حولهم ، وأن يميزوا أدق خصائص الحيوان ، الذى تتوقف عليه دعائم كيانهم ، كما رأى أن العربية لم تقو على اختراع ألفاظ تعبر عن المعنويات العامة والمدارك الكلية ، بل اكتفت بالإكثار من الصفات والخصائص[1] .

وفى رأينا أن هناك فرقاً بين كثرة الصفات فى الشعر القديم ، وبين قدرة اللغة على التعبير عن المعنويات ، وأن تعليق كثرة الصفات على ضعف اللغة ، وعدم قدرتها على التعبير عن الكليات أمر لا يستقيم ، لوجود أسباب أخرى تفسر كثرة الصفات ، على نحو ما قدمنا ، ولأن الشعراء الجاهليين ، فضلا عن الإسلاميين ، لم يكن ينقصهم التعبير عن الأمور الكلية فى قصائدهم .

ولا يبقى إلا أن تعليل كثرة الصفات فى الشعر الجاهلى يرتبط بخصائص التصوير عند الجاهليين ، وغلبة التجسيد الحسى عليه لأسباب تتصل بالميراث العقدى عندهم ، وأن هذا التجسيد لم يكن ليتحقق إلا عن طريق واحد ، وهو التكثيف الكمى للصفات .

ومن المؤكد أن الشعر الجاهلى ، بسبب خصائصه الغنائية الغالبة ، قد اعتمد على إبراز المواقف النفسية الذاتية للشاعر ، لكن ذلك لم يكن دائماً بالسرد المباشر للعواطف ، وإنما بالوسائل التصويرية الحسية التى عرفها منذ زمن بعيد ، وأصبحت منهجاً مطرداً له سلطانه عليه . والدليل على ذلك أن شاعراً كامرئ القيس مثلاً لم يكن يستطرد فى ذكر عواطفه إلا فى البيت أو البيتين ، لكى يعود بعدهما إلى رسم المشاهد المرئية لمغامراته . بخلاف شعراء الغزل الذين جاءوا بعد ذلك فى العصر الأموى ، وهم الذين كانوا يسترسلون فى تأملاتهم العاطفية أبياتاً متعاقبة ، تعلو فيها « المواقف الإنسانية » على « التجسيدات الحسية » .

وليس للعوامل اللغوية دخل فى ذلك ، بل إن اختلاف العلاقة بين الحسى والعاطفى عند الإنسان العربى بعد الإسلام ، نتيجة لتغير نمط العلاقة بين الفرد والمجتمع ، وتغير نمط الثقافة الدينية على وجه الخصوص ، وإفراغ اللاوعى

(١) بروكلمان : المرجع السابق ، حـ ١ ص ٤٣ .

العربى من أكثر موروثاته العقدية القديمة بعد الإسلام . كل ذلك أدى إلى تغيير خطير فى كيان الصورة الشعرية ، تمثل فى تقلص مساحة التجسيد الحسى ، فى مقابل زيادة الاستبصار العقلى . ولما لم يكن بين العصر الجاهلى والعصر الأموى زمن يكفى لإحداث تغييرات فى طبيعة اللغة العربية ، تحولها من الفقر الشديد فى التعبير عن الأمور المعنوية والدلالات الكلية ، على حد زعم بروكلمان ، إلى الثراء الشديد فى هذه الأمور ، فإن إسناد ظاهرة وفرة الصفات فى الشعر الجاهلى إلى نقص إمكانات اللغة العربية ، حسب رأى بروكلمان ، يكون على غير أساس صحيح .

لكن العلاقة بين الأصول الدينية الوثنية للشعر الجاهلى ، وبين الطبيعة الحسية المادية للصورة الشعرية فيه ، تظل علاقة غامضة بسبب انعدام الأدلة الخارجية المؤيدة لوجود ارتباط بينهما . ومع ذلك فقد افترض بروكلمان وجود عوامل « تربط بين الشعر والتصورات السحرية والدينية عند العرب ، كما هو الحال عند غيرهم من الشعوب البدائية الأخرى »[1] ، ولكنها انحلت تماماً قبل الإسلام . وأن العرب الذين مارسوا فن وصف الحيوان والطبيعة كانوا يصنعون صنيع أسلافهم ، مع فارق هام بينهما هو أن الأسلاف جعلوا الوصف وسيلة إلى سحر المطر والصيد ، بينما المتأخرون جعلوه غاية فى ذاته[2] .

ونظرية « بروكلمان » تثير بالضرورة تساؤلاً عن مصير الحياة الدينية والأسطورية كلها عند العرب قبل الإسلام ، من حيث التعبير عنها فى قالب الشعر ، وهو القالب الذى ارتبط بالحياة الدينية .

وأول ما يتطرق إلى الذهن فى هذا الصدد أنه إذا كانت فى الشعر الجاهلى بعض الإشارات القليلة إلى الديانة الوثنية ، فإنه يخلو تماماً من أية أدلة على استخدامه مباشرة فى الطقوس الدينية . مع أن الحياة الدينية قبل الإسلام لم تكن هشة أو سطحية عند العرب كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين ، بل كانت قوية « تدعو أهلها إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدال . فإذا رأوا أنه قد أصبح قليل الغناء ، لجأوا إلى الكيد ثم إلى الاضطهاد ، ثم إلى إعلان الحرب التى لا

---

(١) المرجع السابق : ص ٥٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٥٦ .

تبقى ولا تذر »[1] . وليس من المعقول أن يرتبط الشعر بهذه الحياة القوية ارتباطاً وثيقاً ، دون أن يتم توظيفه فى خدمتها . وتفسير ذلك بالطبع هو الحجة التقليدية القائلة بأن النصوص الشعرية العبادية قد تم إسقاطها عمداً على أيدى الرواة المسلمين . ومما يؤيد هذا الغرض ، وهو مشهور بين الباحثين ، أننا لا يمكن بداهة أن نتصور أن انحلال عرى الارتباط القوى بين الشعر والديانة الجاهلية قد تم دون أن يترك كل منهما أثراً فى الآخر ، ولو بصورة جزئية .

ولكن هناك شكوك قوية فى أن يكون عمل الرواة هو « تنقيح » الشعر الغنائى الموروث من شوائبه الوثنية . ويدعم هذه الشكوك أن النصوص العبادية المفترضة لا يمكن أن تكون شعراً كالذى وصل إلينا ، والأغلب أنها كانت مكتوبة لغة غامضة ، شأنها فى ذلك شأن النصوص الدينية القديمة ، التى كانت تزخر بالكلمات المهجورة أو الباطنية . أما الشعر الغنائى الحقيقى فلم يكن يخلو فى بعض الأحيان من استخدامات على هامش العقيدة الدينية نفسها ، مثل تعطيل قوى الخصم ، وفى تصوير ما يشتهيه العربى ، سواء فى الصيد أو الحرب[2] .

ويشرح « غيورغي غاتشف » خصائص الصورة الشعرية فى الحالة الثانية ، على هامش العقيدة ، بقوله إن الكلمة الوصفية الدقيقة ، التى تشير إلى تجربة أمبريقية ، وترتبط بالحياة وظاهرها البادى للعيان ، هى تجسيد لسلطان الإنسان على الظاهرة المعنية المحددة ، وحافز لغوص الإنسان فى الجوهر الأعمق للأشياء ، ومجال للخبرة الفردية ، وحافز لتطور الأنا[3] .

ويضيف « غاتشف » أن الوصف الصريح المباشر والدقيق للأشياء يتفق مع عقائد الشعوب القديمة ، بعكس الوصف غير المباشر ، أى المعتمد على التلميح ، فهو لا يحقق لها طموحها ، ولا يشعرها بالاطمئنان . وهذا النوع من

---

(١) طه حسين : فى الأدب الجاهلى ، نشر دار المعارف ، ط ٤ ص ٨٨ .

(١) بروكلمان : المرجع السابق ، ص ٤٦ .

(٣) غيورغى غاتشف : الوعى والفن . ترجمة د . نوفل نيوف ، مراجعة د . سعد مصلوح ، نشر المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٤٦ فبراير ١٩٩٠ ص ٨٩ .

الوصف ، الذى لا تراعى فيه الدقة أو التفصيل « يشل الإرادة البشرية والذات ، أمام القوى الجبارة والخفية التى تحرك العالم »[1] .

وبتطبيق ذلك على الحياة الجاهلية ، نستطيع أن نجد تفسيراً لقول « بروكلمان » إن الهجاء والرثاء وصف الصيد وأشعار الحماسة والحرب ، وهى التى كانت تشكّل مع الغزل المنظومة الغنائية غير الدينية ، كانت كلها ذات طبيعة سحرية ، مقصود بها إحداث أثر فى الآخرين . أما الغزل فكان — فى نظر بروكلمان — وصفاً مادياً حسياً ليس فيه شىء من طرب العاشق ولوعته ، ومن ثم أخذ صورة منهجية جامدة فى مطلع القصيدة[2] — ذلك أن دقة الوصف فى هذا الشعر وحسيته ، واعتماده على تسجيل المظهر المنظور للأشياء ، وهى من الأمور الملحوظة فى الشعر الجاهلى ، تؤكد نظرية الغرض السحرى للشعر الغنائى البحت ، البعيد عن الأغراض العبادية ، لها سندها .

فإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق قوله من أن هذا الشعر يحمل أصداء الشعر الدينى ، الذى كان موجهاً إلى المجسدات المقدسة ، فإننا نجد أمامنا ما يرجح بشدة أصالة صفات الصورة الشعرية الجاهلية من حيث الحسية ووفرة التفصيلات وتسجيل الواقع بأكبر قدر من التحقيق والدقة .

ومما يؤكد ذلك أنه يعتمد على « المحاكاة » بمعناها البسيط الذى كانت تتقبله أذواق العرب ، داخل معادلة : (الزمان — المكان — الحضارة) ذات القيم الشديدة الخصوصية . وقد يخطر بالذهن أن الشاعر الجاهلى ، وهو يسعى جاهداً لأن يجعل صوره تشبه أصولها الواقعية ، لا يستحق كثيراً من الإعجاب . ولكن الواقع أن هذا الشاعر ، وهو يحاكى الواقع باستخدام أداة شديدة المرونة هى التشبيه ، يجد نفسه قادراً على أن يضاعف من تأثير مفردات الواقع فى ألوانها وأشكالها ، وسكونها وحركتها ، بمجرد رسم صورتها الدقيقة

---

(١) المرجع نفسه : نفس الصفحة .

(٢) ليس الغرض السحرى للشعر وقفا على العرب وحدهم ، كما قد يفهم من حديث « بروكلمان » ، فإن الشعر الإغريقى فى أول عهوده ، حسبما يذكر « آرنولد هاوزر » ، كان شأنه شأن الشعر فى كل الشعوب الأخرى فى مرحلتها البدائية يتألف من صيغ سحرية وأقوال تنبؤية وصلوات وتعاويذ وأناشيد للحرب والعمل . وإن كانت الطوابع التى بقيت فى هذا الشعر بعد ذلك لم تحظ بدراسة ما . « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ص ٧٤ .

فى شعره ، ومن ثم يعطيه التصوير الشعرى الوسيلة الفعالة لجعل عناصر حياته ، من إنسان وحيوان ونبات ، أكثر حيوية ، وأشد جاذبية ، بل أعظم أهمية مما هى عليه فى الواقع . وبذلك يقدم للسامع صورة لهذا الواقع لا يستطيع الإنسان العادى أن يدركها باستخدام حواسه وحدها .

وليس هذا فحسب ، بل إن الصورة الجاهلية برغم اعتمادها على المحاكاة البسيطة ، قد استطاعت أن تحقق لنفسها شكلاً فنياً مستقلاً عن الموضوع ، عن طريق ديناميكية العلاقة بين الجزئيات المصورة ، ووجود مساحة ملحوظة للشاعر للتصرف فى علاقة هذه الجزئيات بعضها ببعض ، بروابط من صنعه هو لا من صنع الطبيعة .

المبحث الثانى : طبيعة التصوير فى الشعر الإسلامى

قد يكون صحيحاً ما يقال عن سطوة التقاليد الجاهلية على العصور التالية ، واستمرار النظام القديم فى طريقة بناء القصيدة ، وفى كيفية مقاربة الشاعر للواقع الخارجى . لكن لا شك أن العصر الإسلامى أحدث تحولاً شديد الأثر فى عقل الشاعر ووجدانه . ومن المؤكد أن التبدل الجذرى فى العقيدة الدينية عند العرب هو محور التأثير الحادث كله . وهناك حقيقتان فى هذا الصدد تتصلان بسياق البحث .

الأولى : **الانتقال من التجسيد إلى التجريد** . إذ كان أمر العقيدة الإسلامية ، بشأن فلسفة العبادة ، هو العكس تماماً بالقياس إلى العصر الجاهلى . فقد كان العربى قبل الإسلام — عدا قلة ممن يسمون « الحنفاء » — محتاجاً إلى تجسيد معانى الإله ، أو القوى العليا المهيمنة على مقاديره ، فى صورة حسية ملموسة تتصل بها حواسه اتصالاً مباشراً ، فكان يجد فى الأصنام والأوثان ما يلبى هذه الحاجة لديه . فلما جاء الإسلام تحول هذا الموقف إلى نقيضه ، وغدا العربى قادراً على الإدراك المجرد لمعنى الإله ، دون وساطة المادى الملموس . ولم يكن ذلك أمراً سهلاً بالطبع ، وإنما تطلب جهداً خارقاً لتغيير عقيدته حتى أعماقها ، وتحويل حاجاته التعبدية من صورتها الملموسة إلى صورة أخرى غير ملموسة .

الثانية : التحول من **التسليم اليقينى المطلق** بالاعتقادات إلى **التسليم المستند إلى المنطق الفطرى والاحتجاج العقلى** . وهذا واضح فى الفرق بين سجع الكهان الجاهلى ، المبنى على التأثير الغيبى فى نفوس العرب بإشباع حاجتهم إلى معرفة المجهول المتصل بحياتهم الخاصة ، وبين النص القرآنى الذى يراد به إبلاغ عظة أو تذكير بآية من آيات الله الكونية ، أو الاستدلال على عظمة الله وصفاته ، أو تناول قضايا الكون الكبرى ، أو حياة الناس الفردية والإجتماعية ، فى إطار من مخاطبة العقول والقلوب معاً[1] .

ومن المنطقى أنه مع التأثير العارم للقرآن على العقل العربى ، تحدث تطورات ذات خطر على عادات العربى فى التفكير ، وفى إدراك الواقع المشاهد الملموس إدراكاً يقوم فيه العقل بدور أكبر كثيراً مما كان فى الجاهلية . وهذه التطورات تتوازى مع تحول لب العقيدة من الإله ذى الصورة المادية المحسوسة ، إلى الإله المدرك بالعقل وحده بغير استعانة بالحواس الظاهرة .

ونستطيع أن نبنى على ذلك أن طريقة الشاعر العربى فى رسم صوره المعبرة عن الواقع ، قد تأثرت بدورها كثيراً بهذه التطورات ، فأسلوبه فى التصوير الحسى المباشر ، المعتمد على وفرة التفصيلات ، قد أصابته هزة شديدة . ولا شك أن العادات النامية لاستعمال العقل قد دفعت العربى إلى إعادة توظيف طاقات التخييل والوهم ــ على حسب مفهوم الفلاسفة المسلمين ــ بصورة تفيد منها الصور الشعرية أكثر مما كان قبل ذلك .

وترتبت على ذلك نتيجة هامة ، هى أن الذوق الفنى عند العرب قد تغيرت هويته ، وتحول من السرور الفائق بمحاكاة الواقع محاكاة شبه حرفية ، إلى الاستغراق فى الدلالات العقلية لعلاقاته الممكنة . ولم يعد التحقيق التفصيلى للواقع مطلباً للذوق الجديد ، وإنما طرأت معايير أخرى تحدد الحكم على الشعر من زوايا جديدة ، أهمها العناية بالشكل بكل مقوماته ، عناية تفوق كل ما يتصل بالمضمون . وبالتدريج أصبحت مسائل الشكل هى الشغل الشاغل للأدباء من جهة ، والعلامة الفارقة بين ذوق القدماء وذوق المحدثين من جهة أخرى .

---

(١) بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ص ١٣٥ (الهامش بقلم المترجم الدكتور عبد الحليم النجار) .

ولعل أهم مسائل الشكل التى أثّرت فى تكوين نظرة الذوق العربى إلى الصورة الشعرية ، ومن ثم كانت الموضوع الرئيسى فى كتابات النقاد ، مسألة اللفظ والمعنى والفصل بينهما فى التحليل النقدى ، أو بعبارة أخرى الفصل بين التعبير العارى (المعنى) ، والتعبير المزخرف (اللفظ) ، وتقنين خصائص كل نوع منهما على حدة فى أغلب الكتابات ، أو دمجهما فى كتابات قلة من النقاد . وأهم ما فى المعنى عند النقاد : صوابه . كما أن أهم ما فى اللفظ : جعله زينة الكلام . وكلا المطلبين يمثل الحاجات الحضارية التى طرأت على حياة العرب .

(ا) صواب المعنى « فى التعبير العارى »

كان من العسير على العرب بعد أن « استقروا فى المدن والأمصار ، ورقيت حياتهم العقلية ، وأخذوا يتجادلون فى جميع شئونهم السياسية والعقيدية »[1] ، أن يظلوا أصحاب نفس الأذواق القديمة ، التى عاصرت حضارة من نوع مختلف تماماً . فقد أدى ذلك التطور إلى اشتعال شرارة المنطق العقلى ، وأدى كذلك إلى طغيان الخطابة وأساليبها ، واهتمام علماء البيان الأولين ، وعلى رأسهم الجاحظ ، بالمناظرة والجدل والمنطق والفلسفة ، وانتقال هذه النظرة من ميدان الخطابة إلى ميدان الشعر[2] .

واصطبغ منهج التفكير عند النقاد بالصبغة المنطقية ، كما هو ملحوظ عند ابن سلام وابن قتيبة ، وكان الأخير قد حذر من مغبة اتباع أقاويل المناطقة ، ولكنه كان شديد الولاء لمنهجهم . وقد بلغ هذا المنهج ذروته فى القرن الرابع عند قدامة بن جعفر ، الذى جعل كتابه « نقد الشعر » مثالاً على استمرار النزعة العقلية ، وتدعيمها بأصول المنطق اليونانى .

تحدث قدامة عن نعوت المعانى الدال عليها الشعر ، وأنها يجب أن تكون مواجهة للغرض المقصود ، غير عادلة عن الأمر المطلوب[3] . وخص كل

---

(١) شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ، نشر دار المعارف ١٩٦٥ ص ١٥ . وكذلك : العصر الإسلامى ، نشر دار المعارف ١٩٨٦ ط ١٠ ص ١٨ .

(٢) محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى والبلاغة ، نشر دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص ٢٦٦ و ٢٦٧ .

(٣) قدامة : نقد الشعر ، ص ٥٨ ، ١٣١ و ١٣٧ و ١٩٩ و ٢١٥ .

غرض من أغراض الشعر بمعان معينة يجمعها جميعاً فكرة « الصواب » . وهو ذات ما ذهب إليه الآمدى فى موازنته[١] .

وذهب أبو هلال إلى أنه « ليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً »[٢] . وأشار ابن رشيق إلى الشعراء الذين يؤثرون دائماً صحة المعنى ، ولا يبالون فى سبيل ذلك هجنة اللفظ وقبحه[٣] .

أما ابن سنان الخفاجى فقد جعل « الصحة » و « الكمال » على رأس الخصائص التى تتطلب فى المعانى . وكرر ما قاله قدامة عن شروط الصحة ، وهى تجنب الاستحالة والتناقض[٤] . وصنع صنيعه بالحديث عن صحة التشبيه وصحة الأوصاف فى المديح وغيره ، وصحة المقابلة ، وصحة النسق والنظم[٥] . وأما « الكمال » فى المعنى عنده فهو « أن تستوفى الأحوال التى تتم بها صحته وتكمل جودته »[٦] .

وكان عبد القاهر ، صاحب الدعوة إلى الاهتمام بالمعنى ، كثير الاهتمام بأوضاع البناء المعنوى للجمل ودلالاتها . وأقام نقده لكثير من الشعر على أساس مبدأ الصحة وضرورة خلو الشعر من الاستحالة والتناقض ، والالتزام بمنطق العقل[٧] .

نستخلص من ذلك أنه كان هناك بحث دائم عن ملامح التيار الغالب على الذوق العربى فى قضية المعنى ، وهو ذوق يضع الصحة فى مقدمة ما يتطلبه فى المعنى الشعرى .

(ب) زينة الكلام (فى التعبير المزخرف)

كانت « الزينة » أمراً شائعاً فى الشعر الإسلامى ، وقد لاحظه النقاد

---

(١) الآمدى : الموازنة ، ص ٣٣ و ١٣٩ .
(٢) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٥٨ .
(٣) ابن رشيق : العمدة ١ /١٠٦ .
(٤) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٢٣٥ و ٢٣٨ .
(٥) المصدر السابق : ص ٢٤٦ و ٢٥٦ و ٢٦٧ و ٢٦٨ .
(٦) المصدر السابق : ص ٢٧١ .
(٧) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ص ٦٠ .

القدماء . قال ابن رشيق : « إنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين : ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزيّنه »[1] .

وهذا الحكم العام ، المتأخر نسبياً ، لا ينفى أن هناك ملاحظات مبكرة قد سبقته منذ القرن الثالث ، ابتداء من ابن المعتز فى كتابه « البديع » . فقد قسم دراسته فيه إلى قسمين : قسم للبديع الذى قال إن المحدثين لم يسبقوا إليه ، وإنما كثر فى أشعارهم فعرف فى أزمانهم حتى سمى بهذا الاسم . وقسم آخر سماه « محاسن الكلام » ، ضمّنه طائفة من ألوان الزينة الكلامية[2] .

وفى القسم الأول جمع بين الاستعارة وبين الألوان البديعية الصرف ، مثل التجنيس والمطابقة . وفعل الشىء نفسه فى القسم الثانى ، حيث جمع بين أنواع من البديع كالالتفات والرجوع وحسن الخروج وبين التشبيه والكناية ، وعدها جميعاً حلية يجمل بها الشعر ويحسن .

وكان ابن المعتز قد ألف كتابه إثر الحركة الجديدة التى ظهرت فى القرن الثانى ، معتمدة على إعادة توظيف كل ما يضفى على الشعر زينة شكلية ، من وجهة نظر الذوق المتطور الذى اكتسبه العرب بعد الإسلام . إذ أن شعراء تلك الحركة وجدوا فى ألوان « البديع » ، تلك الكلمة التى لم تكن تعنى حتى ذلك العصر وسائل صياغية معينة دون غيرها ، وجدوا فيها ضالتهم المنشودة للتعبير عن الحاجات الجمالية لعصرهم .

وذلك يعنى أن الحركة الشعرية العربية ، فى العصر الإسلامى ، بدأت تولى التزيين اهتماماً أكبر ، باعتبار ذلك محققاً لتطلعات جمالية نامية .

لكن دراسة ابن المعتز نظرت إلى تلك الحركة من الزاوية التى تجمد عندها النقد العربى ، وهى زاوية اللفظ والمعنى . ولم يستطع ابن المعتز « أن يوضح لنا العلاقة الحية بين التعبير والجمال ، أو ما يسمى بالتعبير العارى والتعبير المزخرف ، بل لقد بدا من دراسته أنه يفصل بينهما ، وذلك حين جعل الذهن ينصرف إلى أن الصورة الخارجية للشعر ضرب من الصنعة والتزويق ، وليست جزءاً لا يتجزأ من المعنى »[3] .

---

(١) العمدة : ١ /٧٤ .

(٢) ابن المعتز : البديع ، ص ٥٨ وما بعدها .

(٣) محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى والبلاغة ، ص ٢٨٥ .

وقد تابع النقد العربى منهج ابن المعتز فى الاهتمام بالعناصر التى تصنع الزينة الخالصة ، وإن مراجعة سريعة لمؤلفات ابن قتيبة والجاحظ وقدامة بن جعفر وأبى هلال العسكرى ، وفى تحليلهم للشعر العربى تبين « أن ما كان يقصد باللفظ عندهم ليس ما فى الكلام من تلاؤم فى الحروف وانسجام فى النغم فحسب ، بل ما فيه أيضاً من زخرفة أو صورة منمقة أو محسنات لفظية »(١) .

لكن عبد القاهر انفرد بنظرة متوازنة ونافذة إلى التزيين فى الشعر . فقد وجد أن جمال الاستعارة مثلاً ليس فى مجرد دقتها أو لطفها أو غرابتها ، ولكن لأن الشاعر استطاع أن يجعلها ملتحمة تماماً بالنسيج اللغوى ، ولأن هدفه لم يكن مجرد الزخرفة ، بل تقديم الزينة المتفاعلة مع عناصر البناء اللغوى . واعتمد عبد القاهر فى عرض نظريته تلك ، فى « الدلائل » ، على شواهد الشعر المحدث وحدها بالطبع .

ويبدو أن ذوق عبد القاهر كان مخالفاً لذوق النقاد الذين سبقوه ، ولذلك فإنه لم ير فى الشعر زينة شكلية فحسب بل عناصر كاملة البناء . ولذلك فقد هاجم « ... المناهج التى تقف فى الشعر عند حدود التعبير المزخرف ، فتنتزعه من التعبير والسياق والنظم ، وتنظر إليه وحده ، زاعمة أنها بذلك تكون قادرة على إظهار محاسن الشعر ومزاياه »(٢) .

والذى نستخلصه من هذا أن « زينة الكلام » كانت قضية ذات خطر ، وأن نزوع الذوق الشعرى العربى نحو التزيين هو الذى أثار فى النقد كل هذا اللغط حول قيم الشكل وعلاقتها بقيم المضمون .

لكن الذى لا شك فيه ، وبصرف النظر عن مواقف النقد ، أننا بعد الإسلام أصبحنا نواجه فى الشعر موقفاً ذوقياً جديداً ، يحكمه العنصران اللذان أشرنا إليهما : صواب المعنى وزينة الكلام . والواقع أن تفاعلهما قد أسهم فى تحديد جماليات الشعر العربى بشكل يتطلب مزيداً من التحليل . فنحن إذا قلنا إن صواب المعنى يتحقق حين يتدخل العقل فى عملية تشكيل عناصر الواقع الخارجى ، ويربطها بعلاقات متجددة ، دون الوقوع فى التناقض والاستحالة ،

---

(١) المرجع السابق : ص ٣٤١ و ٣٤٢ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٤٣ و ٣٤٧ .

فإن ذلك لم يكن يعنى بأى حال أن الشاعر الإسلامى كان يستطيع أن يعمل عقله كيفما شاء . وإذا كان الشاعر الجاهلى يعتمد اعتماداً كبيراً على قدرته الفطرية على التشكيل التصويرى ، ويملك فى حدود ذلك حرية حركة واسعة نسبياً ، فإن الشاعر الإسلامى ، بعد أن ازداد الزخم العقلى فى تجربته التصويرية ، وجد نفسه مشدوداً إلى قيود لم يعرفها سلفه الجاهلى . لقد اقترب الشاعر الإسلامى ، تحت مظلة صواب المعنى ، من المسلمات الفكرية العامة ، ومن ثم فقد خضع « لنوع من الإجماع ، يقيس على شىء معروف بالسماع ، أو محصّل بالعرف ، أو مكتسب بالفهم المشترك »[1] . أى أن سمة العقل التى أضيفت إليه جعلت يده مغلولة عن حرية الخلق إلى حد كبير ، يفوق ما كان قبل الإسلام .

لكن الضيق الذى طرأ على حرية الشاعر الإسلامى فى التشكيل التصويرى ، من ناحية « صواب المعنى » ، قابله انفراج مثير فى جانب آخر كان مهملاً أو شبه مهمل فى العصر الجاهلى ، وهو جانب « الزينة الشكلية » ، التى راحت تنمو حثيثا بفضل عوامل مساعدة نابعة من العمق الحضارى الإسلامى ، ونعنى بها ترف هذه الحضارة ، واحتياجها إلى التعبير عن ذلك بوسائل تكرس التزين والتألق والتنميق ، الذى كسا كل وجوهها بغلالات ممعنة فى البذخ والسخاء[2] .

وتكافأت نزعة الشعر العربى بهذا الوصف ، مع نزعة الحياة كلها فى العصر الإسلامى ، وبخاصة فى زمن العباسيين . وأصبح التنميق فى كل شىء نوعاً من فلسفة ممارسة الحياة . ومن ثم لم يكن غريباً أن يتسع صدر هذه الأزمان لظهور الفن التشكيلى فى المساجد والدور وكل أدوات المعاش ، وانتشاره بشكل واسع ، وتطوره داخل البيئة الإسلامية إلى مستويات بالغة الدقة والإتقان والثراء . واشترك الشعر والفن التشكيلى فى حمل لواء الفلسفة الجمالية التى رسخت أقدامها فى قلب الحضارة .

ولا شك أن مسيرة الإبداع العربى فى جملتها قد اتسمت بالنزوع المسرف

(١) مصطفى ناصف : نظرية المعنى ، ص ٥٢ .
(٢) محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربى . نشر المكتب الإسلامى بيروت ١٩٧٥ من ص ٢٢٠ إلى ٢٣٥ . حيث عولجت هذه المسألة باستفاضة تامة .

إلى التجميل ؛ وكانت نتيجة ذلك فى إطار الشعر أن وضعت المعانى فى أطر أضيق مما كان يتوقع لها . وساعد ذلك على أن يشيع الاتهام بالسرقة ، وأن ينتهى الأمر بالمعانى ، المحدودة والمحددة فى نظر النقد ، إلى إلقائها فى الطريق . أو بعبارة أخرى إغلاق باب التجديد فى المعانى وتحويلها إلى ما يشبه القوالب الثابتة التى لا خلاف عليها ، يعرفها كل الناس : العربى والعجمى والقروى والبدوى . وبالطبع فإن هذا وحده كان كفيلاً بإفلاس تجربة الشعر ، لولا اندفاع الشعراء إلى الزخرف القولى بلا حدود .

على أن قيمة هذا التوجه الذى انتهى إليه الشعر العربى ، لا تتضح إلا عند مقارنته مباشرة بالزخرفة التشكيلية التى سميت ، بكثير من التعميم ، باسم « الأرابيسك » . وذلك يقتضينا أن نغوص فى الأعماق العربية ، تاريخياً وجغرافياً ، سعياً وراء تأصيل الشكل الفنى الذى حمل هذا الاسم .

الفصل الخامس
نشأة الفن التشكيلى عند العرب

إن البحث فى نشأة الفن التشكيلى عند العرب هو بحث فى نشأة القيم الجمالية التى ارتضاها العرب لحياتهم ، استجابة لمحصلة مركبة من الحاجات الوجدانية والعقلية ، التى خلقتها ظروف الزمان والمكان والحضارة .

والواقع أن بحث الفن التشكيلى ، مثل فن الشعر ، لا يستقيم إلا بالرجوع إلى الجذور القديمة للنشأة ، بقدر ما تسعفنا حقائق التاريخ المتوفرة . ولذلك لابد أن يسبق بحث نشأة الفن التشكيلى عند العرب ، بحث أول عن أصوله السابقة على الإسلام .

المبحث الأول : جذور الفن التشكيلى السابقة على الإسلام

إذا ارتددنا إلى ما قبل الإسلام بحثا عن نشأة الفن التشكيلى ، فلن نجد سوى مقولة متداولة بين الباحثين ، فحواها أن العرب لم يكونوا أهل فنون تشكيلية أو معمارية ، سواء فى دورهم أو أماكن عبادتهم أو حتى أصنامهم .

من ذلك ما قاله « فون شاك » Von Shack من « أنه لا يمكن أن يتطور أى فن معمارى بين القبائل البدوية التى تظعن من مكان لآخر ، تحمل معها خيامها المتنقلة »[1] . وما ذهب إليه « كريزويل » Creswell من أن عرب ما قبل الإسلام لم يكن لديهم إلا أخشن الأفكار عن البناء ، ولم يكن معبدهم الرئيسى — يقصد الكعبة — شيئا أكثر من مساحة صغيرة مسورة بأربعة جدران ، بارتفاع قامة الإنسان . ولم يحملوا فى الأيام المبكرة إلى الأقطار التى فتحوها شيئا معماريا يتجاوز ما يخدم حاجاتهم العقائدية البسيطة فحسب ، وذلك لأن بلاد العرب كانت تعانى من فراغ معمارى يكاد يكون تاما[2] . وإلى هذا الرأى نفسه ذهب أيضا أهم دارسى الفنون الإسلامية ، وهو « م.س. ديماند » M.S.Dimand[3] .

(١) فون شاك : الفن العربى فى أسبانيا وصقلية ، ترجمة د. طاهر مكى ، نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ١٣ .

(٢) فريد شافعى : المعمارة العربية فى مصر الإسلامية ، نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٤٠ .

(٣) م.س. ديماند : الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، مراجعة وتصدير الدكتور أحمد فكرى ، نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص ٢٤ .

وأكد الدكتور عز الدين اسماعيل هذا الاتجاه السائد لدى الباحثين بقوله : « إن حياة العرب قبل الإسلام كانت معظمها وبصفة أساسية قائمة على الرعى والتجارة ، وهما شكلان من الحياة يستتبعان التنقل فى المكان والحركة الدائمة ، والفنون التشكيلية على اختلافها ترتبط بصفة أساسية بالمكان ، ومن ثم تحتاج إلى الاستقرار . أضف إلى هذا أيضا كراهية العرب للحرف والصناعات اليدوية ، فقد كان يترك ذلك للعبيد أو لغير العرب ، كصناعة الأسلحة وسروج الخيل والأقمشة والأبسطة وما أشبه ، فلا غرابة عندئذ أن يعزف العرب عن مزاولة الأعمال التشكيلية »[1] .

ولكننا نرى أن هذه الفكرة ، برغم صوابها من حيث التطور الذى حدث فى حياة العرب الفنية بعد الإسلام ، تحتاج إلى مراجعة ؛ لأنها تنطوى على تعميم بشأن ظاهرة معقدة بطبيعتها من النواحى التاريخية والجغرافية والعرقية .

ففى البدء لابد أن نتساءل : من هم هؤلاء العرب الذين لم يعرفوا شيئا من الفنون التشكيلية أو المعمارية ؟ هم هم كل سكان الجزيرة العربية ، أم سكان البقاع الشمالية أم الوسطى أم الجنوبية ؟ هل هم البدو الرحل ، أم سكان الحواضر التى عرفت قدرا من الازدهار قبل الإسلام ؟

وهل نستطيع أن نفرق تفرقة جازمة بين عرب الجزيرة العربية ، على ما بينهم من اختلاف لاشك فيه، وبين الساميين الشماليين فى الحيرة والشام. وكلهم ينتمون إلى طبيعة عرقية واحدة وتحكمهم عقائد قديمة واحدة أو متقاربة جدا بشأن تصوير المخلوقات ، وبشأن تزيين حياتهم ؟

الواقع أن عوامل من التبادل الحضارى ، بين جزيرة العرب وبين الشعوب المجاورة ، قد أثرت تأثيرا بالغا فى حياة شعوب المنطقة كلها . فمن المسلم به أن الإمبراطوريات السامية فى الشمال : الأكدية والبابلية والآشورية والكنعانية ، وكذلك الدول التى توالت عبر التاريخ فى جنوب الجزيرة وشرقها ، قد قامت جميعا على أكتاف عرب الجزيرة ، الذين هاجروا إليها ابتداء من الألف الثالث قبل الميلاد المسيحى ، على ما يذهب إلى ذلك المؤرخون . وقد اشتد تأثير العناصر العربية فى القرون القليلة السابقة على ظهور الإسلام ، وتمثل ذلك فى حلول اللغة العربية محل

---

(١) عز الدين اسماعيل : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٦٥ و ٦٦ .

لغات أغلب تلك الشعوب ، وبخاصة بعد انهيار الحواضر الشمالية ، مثل البتراء وتدمر ، والحواضر الجنوبية ، مثل ما كان فى اليمن وحضرموت ، وفى « أوبار » و « الجرعاء » فى منطقة الربع الخالى .

وهذا التأثير اللغوى العربى قابله من الجانب الآخر تأثير معمارى وفنى مصدره منطقة الهلال الخصيب فى الشمال ، التى استطاعت أن تفرض قبل الإسلام بقرون طويلة ، حسبما يقرر الباحث الانجليزى « برترام لويس » Bertram Louis ، نمطا معماريا راسخا يحمل فى مظهره ملامح موحدة يمكن تتبعها عبر كل المناطق التى شهدت ازدهارا فى أزمان متعاقبة . وأكد « برترام لويس » وجود خط مشترك بين ما كان يطلق عليه « الطراز السامى » ، فى العصور المغرقة فى القدم ، وبين الطراز العربى فى الأطوار الأحدث عهدا . ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر أن الزخرفة المعمارية للسقوف ، المميزة للبيوت الكبيرة المنتشرة فى منطقتى « الشحر » و « المكلا » وغيرهما من مناطق حضرموت ، تشبه الزخرفة التى كانت سائدة فى « بترا » و « معان » ، فى الشمال ، فى عهد الانباط قبل الإسلام[1] .

ولا شك أن المشابهات التى اكتشفها « برترام لويس » ، تؤكد بالدليل الملموس ارتباط الشمال والجنوب بطابع معمارى واحد . ولما كان من المعروف عن العمارة الشمالية أنها ، منذ القرون الميلادية الأولى ، اكتسبت خصائص الفن الرومانى ، ثم الفن البيزنطى ، الذى فرض على مناطق شاسعة من شمال الجزيرة العربية ، فإننا نستنتج أن العمارة العربية كانت من نفس اللون .

لكن العمارة العربية قبل الإسلام لم تكن رومانية فحسب ، بل الواقع أنها كانت **مركبة الطابع** ، تجمع عناصر جمالية متعددة المصادر . ففى « مدائن صالح » التى تبعد ٥٠٠ ميل شمال جدة ، آثار مبان منحوتة فى الصخر ، ترجع إلى القرن الأول الميلادى ، وتجتمع فيها تأثيرات الفن **الإغريقى** فى استعمال « الفرنتون » Fronton (المثلث المنفرج) فوق المدخل ، وفيها الأعمدة **الرومانية** الكورنثية (ذوات التيجان) بعد تبسيطها وتطويرها وتجريدها من زخارفها . وفى

---

(١) برترام لويس : البلاد السعيدة ، ترجمة محمد أمين عبد الله ، نشر وزارة التراث القومى والثقافة ، عمان ١٩٨١ ، ص ٣١ وما بعدها .

أعلى الفرنتون يوجد كورنيش من الطراز **المصرى القديم** ، تعلوه دورة مدرجة بها تأثير الفن **الآشورى القديم** الذى سبق وجوده فى بلاد ما بين النهرين[1] .

وكانت قصور « الخورنق » و « السدير » من قصور الحيرة فى عصر المناذرة مستودعا زاخرا بالتقاليد الفنية **الفارسية** ، وكذلك كانت قصور الغساسنة فى الجولان وبادية الأردن ، مثل قصرى « المشتى » و « القسطل » ، متأثرة إلى حد كبير بفن العمارة **الساسانية**[2] .

ومن جملة ذلك كله نستطيع القول إن العمارة العربية قبل الإسلام كانت مركبة الملامح ، تمتد فيها عروق كثيرة . ومن ثم فإننا نحكم على الذوق العربى فى تلك الفترة ، بأنه ذو طبيعة استيعابية ، ناقلة لما كان يقع تحت بصرها وفى متناول يدها من مراكز الحضارة الثابتة . وربما كان الذوق العربى فى بقاع الجزيرة العربية المستقرة ، قادرا على إجراء قدر من **الاختيار** لما يرضيه من بين ما هو متاح من آثار الشعوب المجاورة ، يأخذ منها وينسج على منوالها ، ولكنه لم يكن قادرا على إنتاج هذه الفنون ، أو بعبارة أخرى لم يكن يملك أسباب ابتداع الطرز المعمارية المستقلة . لكن ذلك على أى حال لا يؤدى إلى القول بأن بلاد العرب كانت تعانى من فراغ معمارى ، كما ذهب إلى ذلك « كريزويل » .

وإذا انتقلنا إلى الفن التشكيلى فإننا نجد أن موقف العرب مطابق لما كان بإزاء العمارة ، أى أنه كان مشايعا للذوق العام ، الذى كان سائدا فى منطقة الشرق الأوسط على الخصوص . وكان ذلك الذوق بالنسبة للفن التشكيلى على عكس العمارة ، يخالف فنون اليونان والرومان مخالفة أساسية ، تتمثل فى الفرق بين التمثيل والتجريد . ففى حين أن الفن الهلينستى قام على فلسفة المحاكاة **الدقيقة** للطبيعة ، حتى تظهر عناصرها ــ فى الأغلب الأعم ــ مطابقة للأصل عند نقلها إلى الأعمال التشكيلية . فإن الفن الذى ساد منطقة الشرق الأوسط ، برغم تأثره بالفن الهلينستى ، كانت منذ القرن الأول الميلادى يحاكى الطبيعة محاكاة **غير تامة** ، وأخذ يتجه تدريجيا إلى التجريد .

---

(١) كمال الدين سامح : العمارة فى صدر الإسلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٤ .

(٢) السيد عبد العزيز سالم : العمارة الإسلامية فى الأندلس وتطورها . بحث منشور بمجلة « عالم الفكر » ، الكويت ، ابريل مايو يونيو ١٩٧٧ ، ص ٩٧ .

وكانت المخالفة بين ما هو من أصل يونانى أو رومانى ، وبين ما هو من داخل منطقة الشرق الأوسط ، واضحة فى كل البلدان المجاورة للجزيرة العربية ، التى أجمعت كلها تقريبا على اتجاه واحد يكاد يكون متجانسا .

ففى مصر الفرعونية تطورت زخارف تيجان الأعمدة منذ بداية العصر اليونانى إلى أن صارت أسلوبا قبطيا فى القرن السادس . واختفى الفن الهلينستى الذى يحاكى الطبيعة ، لتحل محله عناصر زخرفية بحتة ، مشتقة من أصول شرقية . وكان هذا التحول نتيجة التطور الذى أصاب الحياة الثقافية فى مصر ، وحلول العناصر القبطية الوطنية تدريجيا محل العناصر الإغريقية الأجنبية . ولهذا السبب رحب الفنانون فى مصر باقتباس شكل ورقة « الأكنتس » Acanthus ، أو شوكة اليهود ، عن سوريا ، لأنها كانت ترسم هناك بطريقة زخرفية بحتة منذ الأول الميلادى ، على نحو يماثل التوجه القبطى . وعندما ظهر الفن الإسلامى ، كانت هذه النماذج وأمثالها أقرب الأشكال الزخرفية إلى ذوق العرب وروح الإسلام[1] .

أما فى الطرف الشرقى للمنطقة فقد كانت هناك إيران ، التى ظهر فيها فى فترة حكم الساسانيين (٢٢٦ــ٦٣٧ م) اتجاه نحو أسلوب جديد من الزخارف ، مصدره الأصلى وسط آسيا ، ومن أهم خصائصه الاعتماد على أشكال شبيهة بالأزهار ، وقريبة من الفن الأخمينى القديم ، وهذه الأشكال ذات سمات هندسية ظاهرة ، تتمثل فى انتظام التكرار والتقابل[2] .

وهكذا التقى الفن القبطى مع الفن الساسانى فى خاصية التجريد وعدم الالتزام بالمطابقة للطبيعة ، ومن ثم كانا مهيأين تماما للاستمرار فى العصر الإسلامى .

وتتمثل قيمة هذه الحقائق فى الرد على القائلين بأن الفن الإسلامى اتجه ، بصورة فريدة وغير مسبوقة ، إلى تجنب محاكاة الطبيعة الحية ، وتفضيل الأشكال الهندسية أو شبه الهندسية لأسباب تتصل بالعقيدة . وسوف نعود لتفصيل هذه النقطة ، لكننا نتساءل الآن عن السر فى أن العرب قبل الإسلام كانوا يأخذون ما لدى الشعوب المجاورة دون إضافة أو ابتكار ، وهو الأمر الذى تعاظم فجأة حتى بلغ الذروة بعد الإسلام .

(١) م.س. ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٢٥ .
(٢) المرجع السابق : ص ٣٠ و ٣٥ .

لا نستطيع الموافقة مبدئيا على أن السبب فى ذلك ، كما قال غير واحد من الباحثين ، أن حياة الارتحال عند البدو الذين يحملون خيامهم معهم من مكان لآخر ، هى العاملَ الأساسى الفاصل فى عزوف الجاهليين عن الفنون التشكيلية . فهناك فى تاريخ الفنون مثال واحد على الأقل لقبائل من الرحل مارست الفن التشكيلى ، وهى قبائل الترك الرحّل فى شرق إيران ووسط آسيا ، وكان لهم طابع مميز فى أعمالهم التى انتشرت فى آفاق عديدة ، من ذلك مثلا — كما يقرر « ديماند » — طريقتهم فى الحفر المائل (المشطوف) ، الذى ظهر فى فن المنحوتات الحجرية والجصية والخشبية ، وانتقل إلى المسلمين فيما بعد . وقد ذكر « ديماند » أن الآثار الفنية لتلك القبائل مازالت باقية فى مدينة « خوجو » Khocho عاصمة قبائل « أويغور » Uighurs التركية فى منطقة التركستان الصينية[1] .

وإذا لم تكن الظروف البيئية التى من هذا النوع هى التى جعلت العرب شعبا لا ينتج الأعمال التشكيلية ونحوها ، فربما تكون أساليب الرؤية الجمالية الراجعة إلى خصائص عرقية ، أو المعتقدات الدينية السابقة على الإسلام هى السبب فى ذلك .

فأما الاحتمال الأول فإننا نجد فى كتابات « فون شاك » مقارنة بين أساليب الرؤية الجمالية عند العرب ، وما يماثلها عند الإغريق ، حيث يقول إن العرب يرون العالم رؤية ذاتية ، وليس لديهم قدرة على فهم الشىء فى جملته وبكل عناصره المتصلة به . وليس لديهم كذلك قدر كاف من التنظيم ، وإنما يغلب عليهم الميل إلى تثبيت الخصائص المميزة وإهمال ما بينها من صلات ، أو ما تتطلبه من تناسق ، ويلتقى العرب فى هذا وكل الشعوب السامية الأخرى . وكل ذلك على النقيض من الإغريق الذين يتمتعون بقدر عال من القدرة على التشكيل ، ويستطيعون تجسيد خيالهم بطريقة منتظمة تخضع لها جميع أجزاء الكل فى تناسق ، وهى صفات تتوهج فى أعمالهم الفنية[2] .

ورغم أن هذا الرأى قد صبغ بطريقة تبين تفوق الإغريق على الشعوب السامية ، فإنه يشير إلى الحقيقة الماثلة فى أن أسلوب تفكير العرب ورؤيتهم

(١) المرجع السابق : ص ٣٥ .
(٢) فون شاك : مرجع سابق ، ص ١٢ .

الجمالية ، مخالف للأساليب الإغريقية . ولكن هذه المخالفة مع ذلك قد تكون فى النوع الفنى ، وليس بالضرورة أن تكون فى درجة الإبداع . وبخاصة وقد تقدم القول إن القدرات التصويرية للعرب الجاهليين فى شعرهم ، تثير الالتفات ببروزها الشديد ، واعتمادها على وفرة التفصيلات ، وهى خصائص تتنافى مع أكثر ما ذكره « فون شاك » .

وأما عن الاحتمال الثانى ، وهو المتعقدات الدينية ، فقد أشارت الدراسات الأنثروبولوجية بوجه عام إلى أن الأعمال الفنية التشكيلية ، كالرسم والنحت والزخرفة ، وغير التشكيلية كالموسيقى والشعر ، فى المجتمعات التقليدية ترتبط ارتباطا وثيقا بالمعتقدات الدينية والطقوس السحرية التى تسود تلك المجتمعات[1] .

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن العرب قبل الإسلام كانت تخشى الصور والتماثيل بالغريزة ، كما كانت تخشاها الأمم السامية ، لأنها كانت تنسب لها قوى سحرية . ولم يكن ظهور الإسلام سببا فى تغيير تلك المواقف ، فقد ظل المسلمون من الساميين على خشيتهم من الصور والتماثيل ، ولكن المسلمين من غير الساميين ، كالإيرانيين والسلاجقة والمغول والهنود والكرد والترك ، لم يتمسكوا بكراهية التصوير[2] .

ويبدو أن كراهية التصوير قد نشأت عند الشعوب السامية منذ ظهور التوراة ، التى ورد بها فى الوصايا العشر من سفر الخروج من الإصحاح العشرين : « لا تنحت لك تمثالا ولا تتخذ لك صورة مما فى السماء فوقك ولا من الأرض تحتك ولا من الماء تحت الأرض ، ولا تسجد لشىءمنهاولا تعبدها ، ولكن اعبدنى فإنى أنا الله إلهك » .

ولكن كان هناك صدى لتلك الكراهية فى شعوب غير سامية أيضا ، فقد ثارت فى الإمبراطورية البيزنطية المسيحية قضية « الأيقونات » أى تقديس الصور والتماثيل . وأدى تفاقمها فى القرون المسيحية الأولى إلى قيام الإمبراطور « قسطنطين » الخامس (٧١٨ــ٧٧٥ م) بإعلان الحرب على عبادة

(١) ابراهيم الحيدرى : إثنولوجيا الفنون التقليدية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ١٩٨٤ ، ط ١ ، ص ١٢٩ .

(٢) أحمد تيمور باشا : التصوير عند العرب . أخرجه وزاد عليه الدراسات والتعليقات الفنية الدكتور زكى محمد حسن ، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٢ ، ص ١٣٦ .

الأيقونات . وربما يفسر لنا ذلك من جانب ، لماذا كانت الأعمال الفنية المسيحية ، التي تنتمي إلى العصر القبطي في مصر ، محوّرة عن الطبيعية وخاضعة للتمويه باستخدام العناصر الهندسية ، وصولا إلى فن زخرفي صرف[1] . كما يفسر لنا من جانب آخر ، ظهور طائفة مسيحية إصلاحية في القرن السابع تسمى « البوليكانيين » Paulicans ، تنكر التجسيد وكل أنواع الرموز والصور ، بل وتنكر الصليب ذاته[2] .

وهذا يثبت أن مشكلة التصوير لم تكن مشكلة العرب وحدهم ، أو الساميين بعامة ، بل كانت مشكلة شعوب وأمم كثيرة ، لاتصالها بالأفكار الدينية .

على أن ذلك يؤكد من جانب آخر طبيعة التجانس ، الذي كان قائماً في بقاع الشرق الأوسط قبل الإسلام ، بين فنون عديدة تنتمي إلى أمم تختلف عقائدها وحضارتها . كما يكشف عن سر السهولة التي لقيتها تلك الفنون في الاستمرار بعد الإسلام ، وازدهارها بصورة فاقت ما كان قبل ذلك .

المبحث الثاني : تطور الفنون التشكيلية خلال العصر الإسلامي

كشف المبحث السابق عن أن نقطة الانطلاق المناسبة نحو دراسة ما يسمى بالفن الإسلامي ، لابد أن ترتكز على حقيقتين جوهريتين :

الأولى : أن العرب لم يخلقوا هذا الفن من خلال النقل البحت لما كان عند جيرانهم ، فقد كان عندهم هم أيضا ، سواء في قلب جزيرتهم أو في أطرافها ، أصداء لما كان يوجد في منطقة الشرق الأوسط كلها من تيارات فنية ، مما أوجد عندهم على الأقل قدرا من الوعي بهذه التيارات .

الثانية : أن ما عرف في الفن الإسلامي من تحوير للكائنات الحية من نبات وغيره ، وتجريدها من أشكالها الطبيعية ، لتصبح أقرب إلى العصور الزخرفية المنتظمة العناصر ، كان أمرا شائعا في الفن القبطي والفن الساساني وفنون الفينيقيين أيضا . وارتاحت نفوس العرب إلى هذه

---

(١) ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٢٦ .

(٢) آرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ص ١٦٣ .

الفنون ، وتقبلتها أذواقهم ، ووجدوا فيها ما يتفق مع عقيدتهم ، سواء قبل الإسلام أو بعده .

وبناء على هاتين الحقيقتين نستطيع أن نفسر البداية المتسارعة للفن الإسلامى ، وبلوغه حد النضج فى وقت قصير للغاية ، لا يتعدى بضع عشرات من السنين ، منذ استقرار الفتوح ، وعلى الأخص منذ نشأة الحكم الأتوقراطى فى دمشق فى ظل الدولة الأموية .

لقد اختار العرب بعد الفتح أن يعيشوا حياة مترفة فى كل جوانبها ، وتخلى أغلبهم عن حياة البادية الجافة الخشنة ، بعد أن أخذت ثروات الشعوب تنصب كلها فى الحواضر التى نزلوا بها ، لتكفل لهم جوا مذهلا من البذخ والرفاهية .

وكانت قصور الحكام الأمويين مثلا تحتذى فى ذلك . ولم ينس هؤلاء الحكام مدّ طاقات هذا البذخ إلى المساجد ، فعنوا بها من حيث العمارة والزخرفة عناية فاقت عنايتهم بالقصور ذاتها . وقد استدعى ذلك اجتلاب العمال المهرة والخامات الأولية اللازمة لزينة القصور والمساجد ، من خارج نطاق الإمبراطورية الأموية . وفى خلال التسعين عاما التى حكم فيها الأمويون ، كان هناك سيل متدفق من متطلبات الزينة يأتى من الخارج لإشباع نهم الحكام لأسباب الترف[1] .

ويذهب Pall Mall إلى أن الأمويين لم يكونوا مجرد مستقبلين لأسباب الحضارة فى البلاد التى فتحوها ، فقد كان لهم دور إيجابى فى استمرارها ، حتى صارت هناك حركة متنامية نحو « حضارة إسلامية » واعية بذاتها[2] .

وعندما أمسك العباسيون بزمام الحكم ، كان خلفاؤهم أشد اهتماما بأمور الفن والزينة من أسلافهم الأمويين . وذلك فى ظل ثراء فاحش كفلته لهم السيطرة التامة على دولة مترامية الأطراف زمنا طويلا .

غير أن الملاحظة الجديدة بالاعتبار حقا هى أن الفن الذى نشأ فى هذا الإطار لم يكن فنا « شعبيا » يعرفه كل الناس ، وإنما كان فن الخاصة من الأثرياء ، أو

---

(١) Mall, Pall: Encyclopaedia of art, Vikas Publications, Holand 1971, Volume 3m, p. 1004.

(٢) Ibid: p. 1003.

لنقل كان فن الخلفاء ومن يدور فى فلكهم ، كالوزراء والقواد والكتاب وعمال الولايات ، ومن اتصل بهم من الشعراء والمغنين ونحوهم . ويذكر Pall Mall أن البورجوازية الناشئة فى دولة العباسيين ، من التجار وأصحاب الحرف ، انضمت إلى الفئات السابقة فى الاهتمام بالزينة ، بحكم ثرائها هى أيضا[1] . أما سائر طوائف الناس فلم تكن تشارك فى الترف والثروة ، ومن ثم لم يكن لها اهتمام بالفن . كان على الشعب أن يكدح لكى يملأ حياة الحكام والطبقات المميزة بأسباب النعيم ، أما هو فعليه أن يتجرع غصص البؤس والشقاء[2] .

وترتب على ذلك أن الفن الإسلامى لم ينبع من واقع الإحساس الجمالى المشترك عند كافة الناس ، ليمثل طبيعة مشاعرهم الفنية وحاجاتهم الجمالية ، بل نبع من حاجات الترف البالغ الذى غشى الحكام العرب ومن كان حولهم . ولا شك أن الإنفاق البالغ حد السفه على الأمور الترفية ، ومن بينها الفن والشعر والزينة بكل أنواعها ، قد عجل بتطور الفن الإسلامى وإكسابه طابعا مستقلا ، رغم قيامه على أكتاف فنون شعوب أخرى . وهكذا يمكن القول بأن تطور الفن الإسلامى فى ظل الحكم العربى ، قد تم عن طريق عنصر فعال واحد هو الطبقة الشديدة الثراء ، التى احتكرت لنفسها هذا الفن . على أن توجيه هذا التطور قد تم عن طريق الخلفاء ، الذين ابتنوا لأنفسهم من القصور البالغة الفخامة ما يكفى لاستيعاب أقوى حركة ناشطة فى تاريخ الفن التشكيلى الإسلامى .

ومما يسهم فى توضيح هذه المقولة أن الحكم العربى للبلاد التى شملها الفتح الإسلامى ، التزم برسالة لا يحيد عنها ، وهى حماية العقيدة الدينية الإسلامية ، والسهر على احترامها وتقديسها من جانب الشعوب الداخلة فى الإسلام . وارتبط بذلك أمر آخر لا يقل عنه أهمية ، وهو الحفاظ على تقاليد الفن العربى الوحيد الذى حمله العرب معهم إلى الشعوب الأخرى وهو الشعر .

فأما بالنسبة إلى الالتزام بالعقيدة ، فكان متحققا فى شتى أمور الحياة ، لكنه بإزاء الفن تمثل فى « اختيار » الأشكال التى لا يكون فيها أدنى شبهة للمساس

(١) Ibid: p. 1004.

(٢) شوقى ضيف : العصر العباسى الأول . دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦ ، ط ٩ ، ص ٤٥ ، وأيضا العصر العباسى الثانى . دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦ ، ط ٦ ، ص ٦٨ . على أنه لابد من القول بأن الترف لم يكن من نصيب الحكام وحدهم ، فهناك فئات كثيرة جدا من الشعب العربى أصابت ثراء باطلا وعرفت ألوانا من زخرف الحياة وأدواتها كالملابس والأوانى .

بالعقيدة ، ومن ثم تفضيل الزخارف التى يتم فيها تحويل العناصر الحية إلى أشكال منتظمة ، تتسم بتمويه الأصل الذى اشتقت منه . وهذا واضح على الأقل فى الصور التى انتهى إليها طابع الزخرفة فى الفترات التالية على العصر العباسى ، وتحول جزء كبير منها إلى الأشكال الهندسية المقطوعة الصلة تماما بالكائنات الحية .

ورغم فاعلية « الاختيار » فى تحديد هوية الفن الإسلامى ، فإن ذلك لم يتم بشكل حاسم فى العقود الأولى من الحكم العربى . إذ ظلت الزينة فى تلك الفترة مزيجا من الرسوم التمثيلية للكائنات الحية ومن الأشكال الزخرفية البعيدة عن التمثيل .

مثال ذلك واجهة قصر المشتى الأموى الذى بدىء فى بنائه سنة ١٢٧ هجرية أيام الوليد الثانى ، توجد مجموعتان من الزخارف : الأولى على المدخل ، وفيها تظهر زخارف من أشكال الحيوان والطير والبشر ، رسمت وسط تفريعات من سيقان العنب ، واشتقت أشكالها من أصول بيزنطية كانت ماتزال باقية فى نواحى الشام . وللمجموعة الثانية تشمل ما على يمين المدخل من أشكال لا أثر فيها للكائنات الحية ، وقد رسمت تفريعات سيقان العنب فيها بطريقة مجردة تماما على طريقة الأساليب الشرقية القديمة[1] .

وفى عصر العباسيين بدأ أثر « الاختيار » يظهر بشكل واضح ، فقد بدأت الزخارف المصورة فى ذلك العصر تتجه نحو التطور والتنوع بالقياس إلى العصر الأموى ، مع استمرار الاستفادة من الأساليب الفنية السابقة على الإسلام . وإن دراسة لإحدى المجموعات الزخرفية الهامة ، مثل التيجان المرمرية التى عثر عليها فى « الرقة » الواقعة فى المنطقة الممتدة بين « الرصافة » و « دير الزور » ، لكفيلة بأن تسلط الضوء على التطور التدريجى للأسلوب الإسلامى الحقيقى . فزخرفة بعضها مستمدة من الأساليب الفنية السابقة على الإسلام ، وأخصها أشكال محورة من ورقة « الأكنتس » السورية . وأشكال أخرى مستمدة من المراوح

---

(١) ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٩٠ و ٩١ . وقد كتب « ديماند » دراسة موسعة عن زخارف قصر المشتى الأموى ، نشرت فى مجلة « إسلاميكا » حلل فيها بدقة ــ تتجاوز حدود هذا البحث ــ خصائص تلك الزخارف . انظر ARS ISLAMICA, New York, reprinted in 1988, Volume IV, p. 293-337 .

النخيلية المجمعة بهيئة تفريعات دائرية أو تشكيلات زخرفية أخرى . وهذه الأخيرة لم تكن معروفة للفن المسيحى الشرقى كالأولى ، وإنما هى اقتباس من الفن الساسانى ، وأصبح ذلك كله من خصائص الأسلوب العباسى[١] .

وهكذا نرى أن الفن الإسلامى قد انتقل من مرحلة « الاختيار » إلى مرحلة « التطور » لما كان عند الشعوب المجاورة من فنون زخرفية . ومن أشهر هذه الفنون التجريد الهندسى الخالص ، الذى عرف فيما بعد باسم « الأرابيسك » . إذ نقله العرب عن الأشكال التخطيطية الهندسية الرومانية ، التى كانت معروفة فى روما فى سطوح الموزاييك ، وفى أسقف المعابد الرومانية الشرقية ، كما فى « بعلبك » و « بالميرا »[٢] .

كما طور الفنانون المسلمون عدة عناصر هندسية ، كانت موجودة قبل الإسلام ، مثل « الشمسيات » ، وهى ألواح تغطى الشبابيك ، ويتم تزيينها عن طريق تفريغ الزخارف فيها ، واشتهر بها المسجد الأموى فى دمشق . ومثل « الصنجات المزررة » أو اللبنات المعشقة ، والفسيفساء ، التى استخدمها فنانو العصر الإسلامى نقلا عن البيزنطيين . وكذلك الصليب المعقوف الإغريقى ، وزخرفة الجدائل المعروفة فى كل من العراق ومصر الفرعونية[٣] . مما يؤكد الوجود الطويل للمنظومة الزخرفية لشرق البحر المتوسط ، قبل أن يتبناها المسلمون ، ويؤكد كذلك طبيعة الفن الإسلامى القائم على « الاختيار » و « التطوير » دون الخلق .

لكن هناك شكلا زخرفيا هندسيا يعده بعض الباحثين ابتكارا إسلاميا خالصا ، ألا وهو « الأطباق النجمية » Star Pattern (شكل رقم ١) ، التى ظهرت بوادرها فى القرن السادس الهجرى . إذ يذهب هؤلاء الباحثون إلى أنه لا فضل

« شكل رقم ١ »
الطبق النجمى

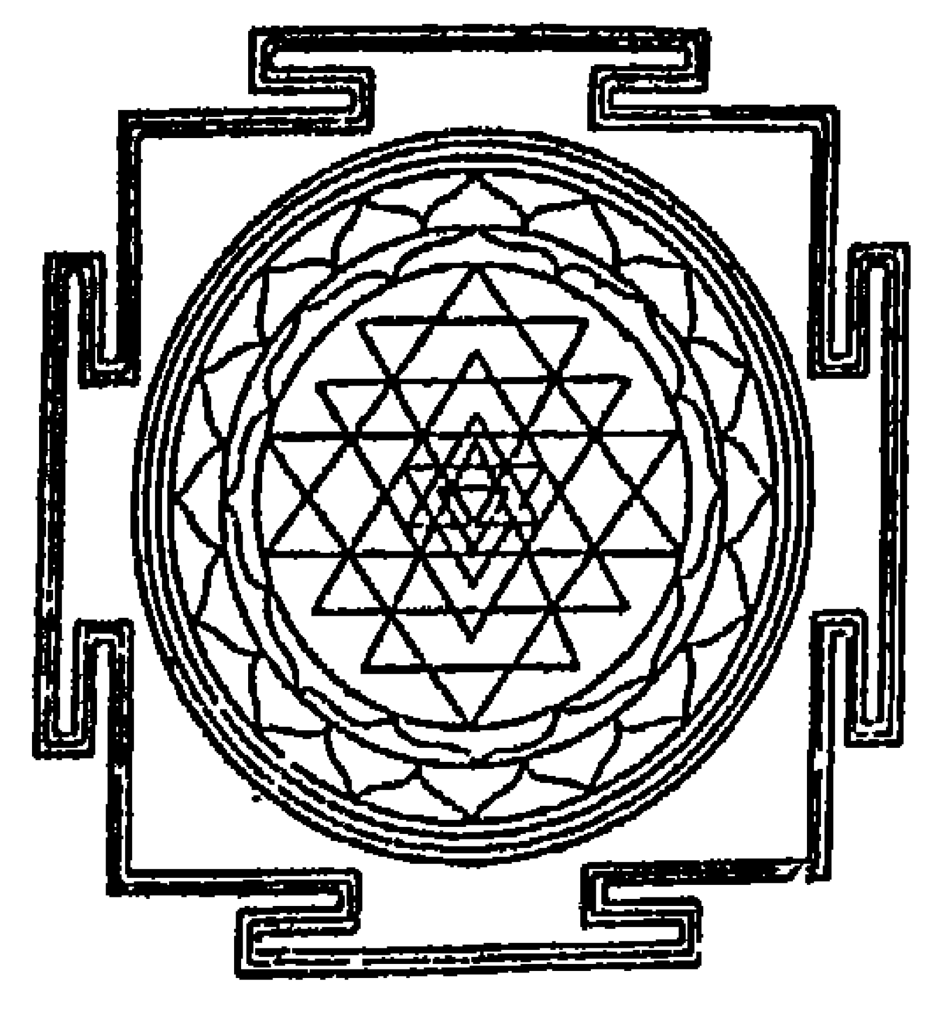
(١) ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٩٢ .

(٢) Ditz, Ernst: Simultaneity in Islamic art, ARS ISLAMICA, New York 1968, Volume IV, p. 187.

(٣) فريد شافعى : العمارة العربية ، ص ٢٠٩—٢١٧ .

لأحد فى ابتكارها أو تطورها سوى الفنانين العرب المسلمين[1] .

ولكننا نرى أن هذا الرأى محل نظر شديد ، لأن الطبق النجمى ـــ فيما نرى ـــ ليس سوى صورة إسلامية متطورة لما عرف فى الحضارات الأخرى باسم « مندالا » Mandala . وقد ظهرت فى الفن المسيحى الأوربى كثيرا ، وكانت تزين بها نوافذ الكاتدرائيات ، فى أشكال هندسية تشبه الورود[2] .



« شكل رقم ٢ »
أحد أشكال المندالا

وكلمة « مندالا » كلمة سنسكريتية تعنى « الدائرة السحرية » ، وكانت شائعة فى الفنون البصرية فى الهند والشرق الأقصى . وهى عبارة عن دائرة رباعية الأشعة ـــ أو ثمانية الأشعة ـــ وتعد النموذج المعتاد للصور الدينية التى تقوم بوظيفة التأمل[3] . (الشكل رقم ٢) . وكانت مألوفة فى أساطير الهند والصين . كأسطورة الخلق الهندية للإله براهما ، حيث يصور وهو واقف على زهرة لوتس ضخمة ، وقد أدار عينيه نحو الجهات الأربع للكون . وفى إحدى قصص بوذا يقف الإله ناظرا من خلال زهرة لوتس إلى ثمانية اتجاهات .

والأصل فى المندالا ، كما يقول P.W. Martin ، هو الشكل الرباعى البسيط الذى تنقسم فيه الدائرة إلى أربعة أقسام فقط[5] .

وإذا راجعنا الشكل النمطى للطبق النجمى الإسلامى ، فإننا نجده مكونا من اثنى عشر جزءاً ، أى ثلاثة أضعاف الشكل الرباعى . ولكن هذا

(١) المرجع السابق : ص ٢١٨ .
(٢) كارل يونج وآخرون : الإنسان ورموزه . ترجمة عبد الكريم ناصف . دار منارات للنشر . تونس ١٩٨٧ ، ص ٢١٤ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٢١٢ .
(٤) المرجع السابق : نفس الصفحة .
(٥) Martan, P.W.: Experiment in depth, a study of the work of Jung, Eliot and Toynbee. Routledge & Kegan Paul, Boston, London and Henley 1978, p. 51. وقد عالج « مارتان » فى كتابه أصول المندالا حضاريا ونفسيا وتاريخيا .

ليس شرطا فى الزخرفة الإسلامية ، فهناك من الأشكال النجمية النباتية التكوين ما هو قائم على شكل رباعى العناصر ، بل هناك من الأشكال الهندسية ذاتها ما هو رباعى العناصر ، أو ثمانى العناصر. وهذا ما يشاهد كثيرا فى المسجد الأموى بدمشق ، وفى مساجد المغرب .

ولا جدال فى أن الأشكال النجمية الإسلامية عارية كلية عن الدلالات الدينية الشرقية القديمة . غير أن أصولها الهندية والصينية ، وكذلك نظائرها فى الفن المسيحى الأوربى ، تنفى بالقطع أنها « ابتكار إسلامى خالص » ، وأنها ليست سوى « **اختيار** » كالعناصر الزخرفية الأخرى . وإن كان من الإنصاف القول بأنه اختيار صاحبه « **تطوير** » بالغة الدقة والتنوع .

وكان الظن أن الفن الإسلامى ، وقد وصل إلى هذه الدرجة العالية من التطور والتجريد ، سوف يتخلى نهائيا عن **الأشكال التمثيلية** لصنوف النبات والحيوان ، وقد حدث هذا بالفعل بالنسبة للمساجد ، ولكنه لم يتحقق بالنسبة للقصور ، التى استمرت فيها ألوان شتى من الزينة ، جمعت بين **التمثيل** و **التجريد** .

وقد لوحظ ذلك فى عصر الخلافة العباسية فى زينة الكتب . التى اعتمدت على التصوير التحقيقى والزخرفى معا . وعندما ترجم ابن المقفع كتاب (كليلة ودمنة) إلى اللغة العربية ، لم يتحرج فى تزيين صفحاته بالصور . وكانت فى حوزة كبار السادة فى هذا العصر ، مثل محمد بن عبد الملك الزيات والأفشين قائد جند الخليفة المعتصم ، مخطوطات مصورة[1] .

وكانت كؤوس الشراب — حسب ما يصف أبو نواس فى بعض أبياته — تزدان بصور حقيقية لكسرى وجنوده . فإذا أضفنا إلى ذلك ما قدمناه عن زخارف قصر المشتى الأموى ، وما ذكره الطبرى عن صور الحيوانات وتماثيل الظباء التى كانت فى قصور الخلفاء والولاة ، فإنه يتبين لنا وجود « ازدواجية » فى موقف الفن الإسلامى تجاه تصوير الكائنات الحية .

ولا يختلف الأمر فى قصور الأندلس عما كان بالمشرق . فقد كشفت الحفائر فى منطقة الزهراء — بالقرب من قرطبة — عن تمثال من البرونز يمثل وعلا ،

(١) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية . دار الثقافة ، بيروت — بدون تاريخ — ، ص ٢٢٠ .

وأغلب الظن أنه كان جزءاً من نافورة فى أحد قصور الزهراء . وهو يشبه التماثيل المعدنية الفاطمية التى برع فيها صناع مصر . كما أن التحف المصنوعة من العاج أيام الحكم المستنصر ، رسمت عليها لوحات من واقع الحياة الأندلسية ، ففيها صور آدمية ، ومجالس أنس وشراب ، وولائم ، وصيد[1] .

وفى قصر الحمراء يوجد « صحن الأسود » ، وقد بناه محمد الخامس (١٣٥٠ـــ١٤٠٠ م) ، وتتوسطه نافورات على هيئة تماثيل متقنة الصنع لأسود فاغرة أفواهها , ويوجد كذلك حوض يرجع تاريخه إلى عام ٧٠٥ هـ حسبما هو منقوش عليه ، صنع بأمر السلطان محمد الثالث من سلاطين بنى الأحمر فى غرناطة . وعليه رسوم لحيوانات متقابلة ، ونسور ناشرة أجنحتها ومعتمدة بأرجلها على غزلان متدابرة ، وأسود تفترس بعض الحيوانات[2] .

وهكذا فمن المؤكد أن الزينة المحققة للواقع على نحو مطابق ، سواء فى الرسوم على الجدران وما شابهها ، أو فى التماثيل ، كانت مقصورة على القصور وما تضمنه من أدوات الحضارة المختلفة ، كالنافورات والكؤوس والأحواض والثياب ، لكنها كانت بعيدة كل البعد عن المساجد . حتى إنه يمكننا أن نقول إن التطور التجريدى للزخرف الإسلامى ، الذى أوصله إلى الأشكال الهندسية الخالصة ، كان تطورا مقصودا به خدمة المساجد وحدها دون سواها. وفى إطار هذا التطور ظهرت القيود المعرفة على التصوير على نحو جاد ، أما ما عداها من الأبنية فكانت حرية العرب والمسلمين بإزائها مطلقة فى استخدام ما يشاؤون من أساليب التصوير دون أدنى حرج من تجسيد الكائنات الحية .

ومثلما كان الحكام العرب الفاتحون حريصين على احترام ما رأوه منزعا خاصا فى العقيدة الإسلامية ، نحو تحريم تصوير الأحياء ، على الأقل بالنسبة للمسجد ، فقد كانوا حريصين بصورة موازية على احترام تقاليد الأجداد الجاهليين ، فى صنع الشعر وتركيب القصيدة ، على الأقل فى قصيدة المدح التى كانت توجه إليهم ، ويجتهد الشعراء قاطبة فى اصطناعها ، وهذه القصيدة هى الفن الذى كان يمثل الأنموذج الكامل للشعر ، والقوة الدافعة الرئيسية له فى عصرى الأمويين والعباسيين .

---

(١) المرجع السابق : ص ١٧٣ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٤٤ و ١٤٥ .

ويمكننا أن نصف دور الحكام العرب فى شأن كل من الفن التشكيلى والشعر ، بأنه دور « حارس » القيم العربية فى الشعر ، والقيم الإسلامية فى الفن . وفى داخل أسوار تلك القيم كانوا يتركون لمن يريد التطوير أن يصنع ما يشاء ، مادام لا يتعدى الحدود المفروضة .

ولعله يحق لنا أن نتساءل عن سر التهاون فى شأن القيود التى فرضت على التصوير ، عندما يتعلق الأمر بتصور الخلفاء والولاة وكبار القوم ، فقد تبين لنا فيما سبق أنهم تركوا حرية تجسيد الكائنات الحية للصناع فى زينة تلك القصور ، والأصح أنهم هم الذين طلبوا من هؤلاء الصناع أن يفعلوا ذلك . ولا إجابة عن هذا التساؤل إلا من خلال الإطار العام لمسلك هؤلاء الخلفاء فى شئون حياتهم ، إذ يبدو أنهم كانوا يستبيحون لأنفسهم ما لم يكن للمحكومين من أبناء الشعوب التى خضعت لهم . وليس إسرافهم فى الخمر والعبث ، وإنفاقهم الأسطورى فى وجوه البذخ والترف ، سوى واحد من الوجوه العديدة لخروجهم « الشخصى » عن كثير من مقومات العقيدة الإسلامية . لكن المسجد لم يكن ضمن دائرة نفوذهم الشخصى ، فضلا عن أنه الرمز الأكبر للعقيدة التى يستندون إلى نفوذها فى قلوب الشعوب الإسلامية . ويضاف إلى ذلك أنه المكان الذى كان يرتاده كل الناس ، ومن الضرورى أن يظهر الحكام أمامهم بمظهر حماة الدين الملتزمين بتعاليمه . ولذلك فقد ركزوا فيه كل القيود التى رأوا أنها كفيلة بحماية المبدأ الدينى الكاره لتصوير الأحياء .

ويبدو أن الأمر بالقياس إلى الشعر العربى كان صورة لما حدث للفن الإسلامى ، مع بعض الفروق . فمثلما قام الفنانون التشكيليون فى البلاد الإسلامية بتطوير فنون الزينة بكل أنواعها ، فى حدود المساحة الباقية لهم للعمل دون مساس بمبادئ الدين ، فإن الشعراء بدورهم قاموا بتطوير فنون الشعر بإضافة ألوان من الزينة الشكلية فى حدود القيود التى فرضت عليهم من جانب الحكام ، ومن جانب الذين عبروا عن فكرهم من المشتغلين بالأدب والنقد .

ولكن هناك ــ مع ذلك ــ مفارقة هامة بين تطور الفنون التشكيلية وتطور الشعر ، فقد ظل الفنانون ملتزمين بالقيود العقدية فى زينة المساجد حتى قرون متأخرة ، برغم انهيار الحكم العربى الموحد للإمبراطورية العباسية ، منذ مطلع القرن الرابع ، وسيطرة الموالى على مقاليد الأمور فى الولايات التى استقلت بذاتها ،

ومن ثم غياب شخصية القَيِّم على مبادىء الدين وصاحب القيود المفروضة على الزينة .

بينما كان موقف الشعر على النقيض من ذلك ، إذ أنه بمجرد تفكك الحكم العربى ، وغياب سلطة الخلفاء العباسيين من ذوى الأرومة العربية الأصلية ، تخلخلت القيود التقليدية النابعة من القيم الجاهلية ، وتسارعت حركة التمرد على تلك القيم ، تلك الحركة التى كانت إرهاصاتها قد ظهرت منذ القرن الثانى .

وهكذا يمكن القول بأن الفن الذى شاع فى البلاد الإسلامية الخاضعة للحكم العربى ، قد تطور من خلال طائفتين من الدوافع .

الأولى : دوافع إيجابية تمثلت فى تشجيع **عربى** على ممارسة كل ألوان الفن ، التصوير والعمارة والنحت والزخرفة .

الثانية : دوافع سلبية تمثلت فى قيود دينية **إسلامية** على تصوير الكائنات الحية ، فى إطار المسجد على الأقل .

ومع ذلك فلا يمكن — من حيث المبدأ — أن نطلق على الفن موضوع الدراسة مصطلح الفن العربى ، بمعنى أنه الفن الذى حمله الفاتحون العرب معهم إلى البلاد المفتوحة ، مثلما حملوا معهم الشعر وفرضوا تقاليده إلى تلك البلاد .

لكن لاشك أن القيود الدينية التى وضعها العرب على حركة الفنون التى كانت قائمة فى البلاد الداخلة فى الإسلام ، قد حددت — بصورة لا يمكن إغفالها — طبيعة تلك الفنون ، منذ بداية تبنى العرب لها ، حتى اكتمال تطورها فى العصور المتأخرة ، مما يجعل من غير المنطقى إسقاط دور العرب تماما عن هذه الفنون ، حتى لو كان هذا الدور رقابيا فحسب .

ومع ذلك فإن الدور العربى ، الذى كان ناشطا فى القرون الأولى ، لم يلبث أن خمل بعد ذلك ، وترك لأهل الأمصار تطوير فنونهم بأنفسهم . يقول Pall Mall :
« إن استخدام كلمة عربى لوصف أى عمل فنى يصبح مثيرا للجدل بعد الفترة الأولى للفتح العربى ، تلك الفترة التى كان فيها هذا المصطلح نفسه غامضا . وقد كان الفاتحون لا يزالون يحتفظون بذكريات عن حياتهم البدوية ، فأثروا بأذواقهم فى الفن الحديث الميلاد للإسلام . ومهما وصف هذا الفن بأنه انتقائى Eclectic ،

فإن الأثر الذى ترتب على هذا الانتقاء تضاءل تدريجيا ، بسبب التغيرات الاجتماعية المتتابعة فى القرون الأولى التالية للهجرة ... وظل الفن الإسلامى حيا بواسطة مؤثرات متعددة ، ليس من بينها إخلاصه للتقاليد العربية »[1] .

نخلص من كل ذلك بأن مصطلح « الفن الإسلامى » يبقى ، رغم كل شىء ، هو الأقرب إلى حقيقة الإبداعات التى عرفت عند الغربيين باسم « الأرابيسك » ، ولا يبقى للكلمة الأخيرة من دلالات ارتباطها بالعرب سوى التوسع الذى لا يفرق بدقة بينهم وبين عامة المسلمين .

(١) Mall, Pall: Op., Cit., p. 1007.

الفصل السادس
فلسفة التكوين فى التصوير الإسلامى وعلاقتها بالشعر العربى

قد لا تكون خصائص التكوين الجمالى فى التصوير الإسلامى ذات مصدر واحد محدد ، يمكن بالرجوع إليه اكتشاف جذور هذا التكوين . وقد لا يكون العرب هم مصدر الأشكال المتحققة فنيا لفلسفة هذا التكوين . ولكن من المؤكد أنه فى ظل الحكم العربى للشعوب الإسلامية قد تخلّق فن مركب ، يجمع خصائص متنوعة ، نجح العرب فى أن يجعلوه متناغما ، ومعبّرا عن أسلوب إبداعى فريد ، ذى هوية محددة ، قادر على البقاء فى كل البلدان الإسلامية بقاء العقيدة فيها ، وعلى مدى قرون طويلة ، بغير أدنى تراجع أو تغيير .

وفيما يلى نحاول سبر أغوار هذا الفن ، وما يحمله من فلسفة تصويرية ، تردد صداها فى الشعر كذلك .

المبحث الأول : أسس النمط الإسلامى

ذهب العالم الألمانى « لودفيج كولن » Ludwig Coellen إلى أن « مفهوم الحياة » Life-conception (بالألمانية Weltbegriff) هو نقطة الانطلاق نحو التحليل الأسلوبى للفن . وهذا المفهوم ، الذى هو أصل كل من الفلسفة والدين والفن ، يتجاوب مع الأسلوب الفنى لفترة ما تجاوبا متبادلا ، مثل الشرط والمشروط ، أو مثل الوجود وتمثله الفيزيائى . فكل مفهوم للحياة عند شعب من الشعوب له شكل فنى معبر عنه ، وحتى يمكن تحديد هوية شكل ما من أشكال الأساليب الفنية لابد من ربطه بمفهوم الحياة الذى يتبعه . وهكذا فإن البحث عن الأنماط والأساليب الفنية ، لابد أن يقوم على كشف العلاقة بين الشكل العام للفن ، وبين مفهوم الحياة المكافئ له[1] .

وقد طبق « كولن » نظريته هذه بإسهاب على الفن التشكيلى الأوربى . لكن « ارنست ديز » Ernst Diez رأى أنها تصلح للتطبيق أيضا على الفن

(١) Ditz, Ernst: A stylistic analysis of Islamic art, ARS ISLAMICA, New York 1968, Volume III, p. 202.

الإسلامى ، باعتبار أن مفهوم الحياة المرتبط بهذا الفن هو العقيدة الإسلامية من جهة ، وأن هذه العقيدة تتشابه فى جوهرها مع الدين المسيحى من جهة أخرى ، فهما توحيديان وساميان . ولذلك فإن الفن الإسلامى يتضمن فى أسلوبه نفس قيم الفن المسيحى ، البيزنطى على وجه الخصوص . وهكذا فهو — مثله — مركب ، وتكعيبى ، وستاتيكى ، ترتكز نزعة العامة على الزخرفة[١] .

لكن هناك فارقا هاما بين الأسلوبين عند « ارنست دييز » مصدره اختلاف « مفهوم الحياة » الكامن فى العقيدة الدينية ، فى كل من الإسلام والمسيحية . فإذا كان الإسلام مثل المسيحية ، من وجهة نظره ، فى إعلان العبودية لله ، فإن هذه العبودية تذهب فى الإسلام شوطا أبعد مما هو فى المسيحية ، الأمر الذى انعكس على الفن الإسلامى ، فأصبح يعبر بوضوح عن العبودية لله ، بينما لا يدل الفن المسيحى فى أوربا أو الفن البيزنطى على شىء من القيم الأساسية للدين الذى أعطى دفعة لهما ، وإنما هناك مجرد « تصورات تاريخية »[٢] .

ولا بأس بهذا الرأى فى ذاته بصدد البحث عن الفوارق العقدية بين الفن الإسلامى والفن المسيحى الغربى . ولكن فى ظل الفهم الشائع عند الغربيين لمعنى الإسلام بأنه يساوى « الاستسلام » ، أى السلبية والقصور الذاتى عند المسلمين ، فإن هذا الرأى يحتاج إلى تدقيق ، وبخاصة إذا طالعنا مقارنة « ارنست دييز » بين الفلسفة الدينية المفروضة على الفنان المسلم ، كما يفهمها هو ، وما يقابلها عند الفنان المسيحى الغربى ، وذلك فى قوله :

« إن الخضوع المطلق لله ، يتضمن الضعف التام للإرادة الذاتية ، وهذا الأسر المطلق لشخصية الفرد أمام الإرادة الإلهية ، يعبر عنه « المحمديون » بكلمات مثل : (إن شاء الله) و (القسمة) . وحيث إن الإرادة الذاتية هى الفرض الضرورى لكى يعلو الموضوع على الغاية ، ولا يتم ذلك إلا بالإنتاج الحر ، فإنه من الطبيعى أن يكون **الخضوع الكبير** هو القيمة الرئيسية فى أسلوب أى فن يرغب فى إعطاء تعبير عن نظرية **مقيدة** فى الحياة . إن تضييق الفن الإسلامى على نفسه فى السطح الثنائى البعد ، ومن ثم تجنب البعد الثلاثى البناء ، هو

---

(١) Ibid: Volume V, p. 36.

(٢) Ibid: p. 36.

أقصى تضحية فى الفنون الجميلة : إن البعد الثلاثى (أى رسم المنظور) ، كما أبدع فى عصر النهضة ، يعبّر بالفن عن تحرير الفرد من القدر »[1] .

هذه المحاولة لتفسير أساس النمط الإسلامى ، عند « ارنست جونز » ، استنادا إلى التصور الذى يشايعه عن الفكر الدينى الإسلامى ، تبدو محاولة بعيدة عن الصواب وجديرة بالرفض من أكثر جانب .

فمن حيث ارتكازه على أن الخضوع المطلق لله يعنى الضعف التام Complete incapacity للإرادة الذاتية ، فهو يدل دلالة فاضحة على قصور النظرة المتكاملة إلى طبيعة العقيدة الإسلامية ، واعتمادها على جانب دون آخر من جوانب الاعتقاد فى الإسلام . إذ من البديهيات التى يدركها كل مسلم أنه إذا كانت إرادة الله تعلو إرادات البشر جميعا ، وفى يده سبحانه ملكوت كل شىء ، فإنه قد جعل الإنسان خليفته فى الأرض ، ليعمل فيها عملا صالحا تعمر به . وقد دعاه إلى العمل بل كلفه به ، لأنه سبحانه سيراه ورسوله أيضا . قال تعالى : (وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون) « التوبة ١٠٥ » . وهذه الرؤية من الله ترجمة للإرادة التى منحت للإنسان ليختار العمل الصالح ويترك العمل السيىء .

وفى الآيات التى وردت فيها المشيئة ، يلاحظ أنه رغم كونها ترجعها جميعا إلى الله فى نهاية الأمر ، فإن هنالك اثنتين وعشرين آية أسندت المشيئة إلى الإنسان[2] . مثل قوله تعالى : (وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر) « الكهف ٩٩ » . وقوله : (إن هذه تذكرة فمن شاء اتخذ إلى ربه سبيلا) « المزمل ١٩ » ، وقوله : (إن هو إلا ذكر للعالمين لمن شاء منكم أن يستقيم) « التكوير ٢٨ » . وبرغم أن مساقات هذه الآيات تجعل إسناد المشيئة للإنسان مجازيا فى أغلب الأحوال ، لأنها تأتى فى إطار الوعيد للمعاندين ، فإن المشيئة نفسها ترد فى الآيات بوصفها حقيقة قائمة ، وجزءاً من كيان الإنسان يخاطبه المولى عز وجل .

---

(١) Ibid: p. 36.

(٢) محمد فؤاد عبد الباق : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم . نشر دار الشعب ، القاهرة — بدون تاريخ — ص ٣٩١ وما بعدها .

ولو تتبعنا النص القرآنى كله لوجدناه يحث الإنسان حثا على الفعل الإيجابى ، الذى لا يقوم إلا ووراءه اختيار حر . بل إن فلسفة الثواب والعقاب فى الإسلام مبنية كلها على ثمرة الاختيار الذى يواجه به الإنسان الحياة ، ويسلك فيها طريقا دون غيره طبقا لإرادته . وهذا كله يتناقض مع بناء نظرية الفن الإسلامى على أساس « الضعف التام » للإرادة الذاتية للإنسان فى الإسلام ، كما يزعم « ارنست دييز » .

وقد استنتج « دييز » من مقدمته المغلوطة عن العقيدة الإسلامية أمراً آخر أشد تهافتا ، وهو أن هذا الخضوع الكبير للإرادة الإنسانية فى الإسلام ، أدى إلى نظرية مقيدة فى الحياة لا تستطيع الانطلاق ، وتنحصر فى السطح الثنائى البعد فى الفن التشكيلى ، مضحية بالبعد الثلاثى ، المبنى على فكرة منظور الرسم أو تصوير الأشياء كما تنطبع على شبكية العين ، مع أن هذا البعد ـــ كما يدّعى ـــ أدى فى تاريخ الفن الأوربى إلى تحرير الإنسان من القدر(!) .

والرد على هذه الفكرة ينحصر فيما سبق أن أوردناه ، من أن العرب لم يبتكروا بعد الإسلام فنا خاصا بهم ، يتميز تميزا كليا عن سواهم . وأن ما كان شائعا من فنون ، فى البقاع الحضارية المحيطة بهم ، كان ذا طبيعة متقاربة ، تعتمد على كثير من ألوان التجريد والبعد عن تمثيل الكائنات النباتية ، التى تعتمد عليها عناصر الزخرفة ، تمثيلا كاملا .

وكان الفن المصرى القديم مثلا أعلى فى ذلك ، يمكن أن نستمد من طبيعته أصول فلسفة التكوين فى التصوير الإسلامى ، بوصفه جزءاً من المنظومة الفنية المتجانسة التى شملت الشرق الأوسط كله . يذكر « آرنولد هاوزر » أنه كان هناك فى ذلك الفن ما يسمى بالأسلوب التكميلى Completing technique « الذى تتألف بمقتضاه الصورة من عدة عناصر ، ترتبط فيما بينها قِطَعاً فى ذهن الفنان ، ولكنها لا تكون متسقة من الناحية البصرية ، وكثيرا ما تكون متناقضة فيما بينها . فهم لا يحاولون أن يحدثوا ذلك الإحساس الوهمى بالوحدة والتفرد فى الانطباع البصرى ، وهم **يتخلون عن المنظور** ، وعن الإحساس **بالبعد والتقاطعات** ، فى سبيل **الوضوح** ، وأدى تخليهم عن هذه العناصر إلى تحريم صارم يبدو أقوى من أية رغبة كانت تتملكهم فى التزام الطبيعة بأمانة »[1] .

(١) آرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ص ٥٤ .

وليس هذا هو السند الوحيد لفلسفة التكوين فى التصوير الفرعونى ، فإن « آرنولد هاوزر » يفترض ، بالإضافة إلى ما سبق ، أن المصريين وفنانى شرق آسيا ، كان لديهم ، على نحو ما ، شعور بأن « جميع محاولات خداع المشاهد ـــ كرسم الظلال والمنظور ـــ تنطوى على عنصر من الخشونة والسوقية ، وأن أساليب الفن التجريدى الشكلى أكثر تهذيبا من التأثيرات الخداعة للنزعة المطابقة للطبيعة »[1] .

وهذا هو ذات ما فعله الفنان التشكيلى المسلم ، الذى خلا فنه من رسم المنظور ومن الظلال . ولم يقل أحد من قبل إن المصرى القديم اتبع هذا النمط لأن « إرادته كانت تتصف بالضعف التام » . أو أن هذا النمط فى التشكيل التصويرى استند إلى مفهوم للحياة لا يعرف سوى « الخضوع » كما قال « دييز » .

وقد عبّر الفنان المسلم ، ومن قبله الفنان الفرعونى ، عن حضارة مزدهرة فى كل جوانبها ، لم تصنعها شعوب متخاذلة ، أو صورها فنانون مستسلمون ، مسلوبو الإرادة ، أو خاضعون بالمعنى الذى ذكره « دييز » .

ومن دلائل إرادة الفنان المسلم أنه لم يقنع بقبول أنماط التصوير الموروثة عن الشعوب السابقة كما هى ، بل صهرها فى بوتقته هو ، وطور كثيرا منها تطويرا فذا ، ووظف العناصر الزخرفية فى خدمة الخط العربى ، الذى كان جزءاً هاما من إبداعاته الفنية .

وقد يكون البديل الصحيح لمقدمة « دييز » الظاهرة الفساد ، هو تصور انطلاق الإبداع الإسلامى من جوهر العقيدة الإسلامية ، متمثلا فى الوحدانية بكل دلالات المطلق فيها . فبما أن الله فى الاعتقاد الإسلامى مطلق فى الزمان (قديم قدم الأزل) ، والمكان (يسع السموات والأرض) ، والطبيعة (ليس كمثله شىء) والقدرة (على كل شىء قدير) ، والعلم (ويعلم ما فى السموات والأرض) ... الخ ، فإن الفنان المسلم سوف يميل فى ممارسته للفن إلى ما يتوافق مع هذه المطلقات ، وذلك عن طريق تجريد تعبيره من الارتباط بالواقع المحدود ، وتحويل تصويره من المحاكاة المباشرة ، التى تشده إلى الأرض ، إلى محاكاة الجوهر ، التى تشده إلى السماء .

(١) المرجع السابق : نفس الصفحة .

المبحث الثانى : تجريد الشكل

لاشك أن الحركة الفنية التى انتشرت فى مصر والشرق الأدنى القديم قبل الإسلام ، على أساس فلسفة تجنب تصوير الواقع على نحو مطابق ، لم تكن ترتكز على إبراز العلاقات « الطبيعية » للواقع ، ولا على مطابقة صورته لما ينطبع فى البصر ، بل كانت تهتم بإظهار « رؤية حرة » عن هذا الواقع ، وهى حرة بمعنى أنها لا تلتزم قوانينه أو قيوده الماثلة فى الوجود ، بل تلتزم عوامل باطنية كثيرة ، تزدحم فى عقل الفنان ، سواء بوصفها نزوعا فرديا له ، أو فكرة كلية للجماعة .

وتخلص هذه الحركة من الارتباط بالواقع على هذا النحو ، هو الذى أفرز كل الظواهر المعروفة عنها ، وقد تجلت تلك الظواهر فى الفن الإسلامى ، وريث تلك الحركة ، فى أن المنظور لم يكن يخطر للفنان على بال ، حتى لو كان يدرك إمكاناته ، وكذلك الظل وتقاطعات الأشكال ، بل إن تدرج الألوان « الطبيعى » لم يكن ذا قيمة لديه . وحينما اكتفى الفنان بالتصوير ذى البعدين فإنه مال إلى إبراز خطوطه وإكسابها كل صفات الوضوح والتعبير .

ويؤيد أنصار النزعة الشكلية الحديثة نفس ما اتجه إليه الفن الإسلامى ، من اهتمام بتحقيق الجمال لا بتحقيق الواقع . ويقيمون فلسفتهم فى التكوين الجمالى على أساس هام للغاية هو « **سقوط الموضوع** » ، ويكاد ما يقوله « كلايف بل » Clive Bell ينطبق تماما على الفن الإسلامى . إذ الفن الجميل عنده هو ما يتصف باعتماده على « **الشكل ذى الدلالة** » Significant form ، وهو العلاقة الشكلية التى تثير فى المشاهد المنزه عن الغرض « انفعالا جماليا » ، وهو انفعال من نوع فريد مخالف تماما لانفعالات الحياة . ولكى ندرك الشكل الذى من هذا النوع ، ونحس من ثم بهذا الانفعال ، « لا نحتاج إلى أن نأتى معنا بشىء من الحياة ، أو بمعرفة بأفكارها وشئونها ، ولا نحتاج إلى أن نعتاد انفعالاتها . وكل ما نحتاج إلى أن نأتى به معنا هو إحساس بالشكل واللون ، أو معرفة بالمكان ذى الأبعاد الثلاثة »[1] .

فالانفعال الجمالى الحقيقى لا يرتكز على خبرات الحياة ، ولا على معرفة المتلقى بها ، بل على مجرد الإحساس الفطرى بالشكل واللون والمكان . وهناك من

(١) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ، ص ٢٠٤ . وحديث « بل » ينصرف فى الأصل إلى الفن الأوربى .

يذهب إلى أن هذا الإحساس الفطرى وحده كاف لقيام الإدراك الجمالى ، حتى لو خلا من ا لانفعال ، بوصف الانفعال هنا هو رد الفعل إزاء الإحساس المذكور . فيذهب « أوجين فيرون » Eugène Véron إلى أن الانفعال غير لازم للإحساس بجمال الفن الزخرفى ، لأنه لا يهدف إلا إلى إمتاع الحواس عن طريق « الرشاقة » و « اللطف » و « الجمال » فحسب[1] .

وفى ظل ذلك كله لا مكان للحديث عن « **المفهوم** » الذى يحمله الشكل الجمالى ، وبخاصة إذا أخذنا بتعريف « كانط » المشهور للشيء الجميل بأنه هو الذى يمتع دون غاية ودون مفهوم . وأنه هو نفسه استشهد بالفن الإسلامى على الجمال الخالص ، فقال إن « الأزهار والأرابيسك والخطوط الزخرفية المجدولة ، فيما يسمى بالزخرف الورقى Foliation ليست تعنى شيئا ، وليست تعتمد على أى مفهوم محدد ، وهى مع ذلك تمتعنا »[2] .

وهذه الفكرة التى طرحها « كانط » عن الجمال الخالص فى فن الأرابيسك ، تؤكد نزوع الفن الإسلامى نحو الشكل البحت الذى لا مضمون له ، والذى يعتمد على التأثير المباشر للخطوط والمنحنيات ، دون فكرة أو مفهوم . ويبدو ذلك — بوجه عام — من المسلمات الذائعة ، سواء عن الفن الإسلامى أو الفنون الزخرفية . وبخاصة أن هناك من المعاصرين من يؤيدها بالنسبة للفن الإسلامى بالذات . فيقول « جوميث مورينو » Gomez Morino إن زخارف التوريق الإسلامى ، وما فيه من التشابكات الهندسية ، تظهر كما لو أريد بها التعبير عن **أشكال** لا عن **أفكار**[3] . ويفسر الدكتور سعد زغلول عبد الحميد هذه النزعة بأن تعبد المسلم فى المسجد يتطلب ألا يشغله عن أموره الروحية ما يثير فكره[4] .

ولكن إذا كان ذلك يعنى أن الفن الزخرفى لا يطرح أى فكرة خارجية ، فهل يكون له مفهوم داخلى كامن فيه ، ومنطو على ذاته ، ولا يمكن إدراكه إلا بتأمله

(١) المرجع السابق : ص ٢٧٧ .
(٢) عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية فى النعت العربى ، ص ٨٠ .
(٣) سعد زغلول عبد الحميد : العمارة والفنون فى دولة الإسلام ، ص ٢٢٢ .
(٤) المرجع السابق : نفس الصفحة .

هو فحسب ؟ أم أنه يتصف بالنقاء المفهومى التام كالموسيقا ، فيكون شكلا بلا مضمون ؟[١].

الواقع أن « النقاء المفهومى التام » للموسيقا شيء لا وجود له فى نظر بعض النقاد ، مثل « ستيفان بيبر » Stephan C. Pepper ، الذى يرى وجود ارتباط بين الأشكال الموسيقية المجردة ، وبين المعانى الإنسانية ، فيقول : « لو اختبرنا سيمفونية لبيتهوفن اختبارا فاحصا ، لما وجدناها مجرد مجموعة من الأنغام . فهناك تقابلات وتدرجات وتواترات للأنماط النغمية ، وحل لهذه التواترات . والأهم من ذلك كله ، أن هناك اللون النغمى والعلاقة المتبادلة المعقدة بين متطلبات الأنغام بعضها إزاء بعض . هذه العوامل كلها تثير توقعا وترقبا إنسانيا ، ورغبات وإحباطا لهذه الرغبات .. فالموسيقى الخالصة لم تتحرر من الارتباط بالأفعال والرغبات البشرية »[٢].

وإذا كان هذا هو شأن الموسيقا ، وارتباط جمالياتها بالنوازع البشرية ، أفلا تكون الانطباعات السارة التى يشعر بها المرء إزاء أشكال الزخارف الإسلامية — بالمثل — نابعة من استجابة تلك الأشكال لأحاسيس بشرية محددة ؟

الواقع أن ظواهر كلا الفنين تنبىء بوجود تشابه بينهما ، ويمكننا أن نجتهد فى تطبيق كل ما قيل عن الموسيقا على الزخرف الإسلامى أيضا . وإذ ذاك سنجد فى الأخير نوازع من الترقب والفضول ، والرغبة فى الانطلاق أو الجموح ، وربما أيضا التقاصر والسكون . ولاشك أن ما تنطوى عليه ذات الأشكال الزخرفية من تقابل أو تخالف ، واجتماع للخطوط والأشكال أو تفرق ، واقترابها من نقطة مركزية أو تباعد ، وتسارع للإيقاع أو تباطؤ . كل تلك الأوضاع الشكلية كفيلة بإثارة النوازع النفسية المشار إليها إذا ما خاض الناظر إليها تجربة تأمل صادقة .

ولقد اكتشف « هنرى فوسيون » شيئا من هذه المعانى فى بعض الزخارف

(١) لا يقبل المشتغلون بالنقد الموسيقى فكرة اعتبار الموسيقا شكلا بلا مضمون ، فيذهب « جيزيل بروليه » إلى أن الفنان الخالق يفطن إلى عالم متلاحم من الأشكال ، وإلى أن هناك ضروبا من المسرات الموضوعية الحسية التى تستبعد لأنها لا تدخل فى نفس العالم المنطقى للشكل. فثمة بعض التآلفات الهارمونية التى لا يمكن أن تتواجد معا . وينبغى أن تكون الحدوس اللحنية التى تتوارد على المؤلف مناسبة لديالكتيك يشيد منها عالما صوتيا جديدا . ولابد أن يكون الفنان الخالق على وعى بهذا الديالكتيك بين المضمون والشكل . « جيزيل بروليه » : جماليات الإبداع الموسيقى ، ص ٣٤ .

(١) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ، ص ٢٢٩ .

الإسلامية ، فقال : « ما إخال شيئا يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر ، وينقلنا إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية . فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضى قائم على الحساب الدقيق ، قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية **لأفكار فلسفية و معان روحية** ، غير أنه ينبغى ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدى تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط ، فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد ، مفترقة مرة ومجتمعة مرات ، وكأن روحا هائمة هى التى تمزج تلك التكوينات ، وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد . فكل تكوين منها يصلح **لأكثر من تأويل** يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها . وجميعها تخفى وتكشف فى آية واحدة عن سرّ ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود »[1] .

ولكن لاشك أن « المضمون » الذى ينطوى عليه الزخرف مع ذلك لا يحاكى أى تجربة من تجارب الواقع الحقيقى ، بل يتوقف عند حدود « التلاؤم » البسيطة . ومن ثم لا يثير أية قضايا إنسانية عقلية مركبة .

ولهذا كله وصف مؤرخو الفن الزخرفة الإسلامية بأنها « تكعيبية » ، وهو وصف أطلق أيضا على الفن المصرى القديم والفن المسيحى قبل عصر النهضة . لأن « التكعيبية » تحقق أقوى تعبير لها فى التوازن الإيقاعى للعناصر الفراغية ، مما يجعلها بعيدة عن العلاقات الواقعية ، ولذلك تتباين النزعة التكعيبية مع منظومة التناغم التجريبى الأمبريقى . هذا بالإضافة إلى أن رسم المنظور (حيث ترى الأشياء بأحجامها وزواياها كما تنطبع على شبكية العين) ليس ملزما للتكعيبية ، بسبب جوهرى هو انعدام الوجود الفعلى للموضوع . ولذلك فإنها تكتفى بأسلوب له سمة الرسم التخطيطى[2] .

ولابد لنا ، فى إطار هذا البحث ، أن ننظر إلى تجريد الشكل فى الأدب العربى ، لنرى ما إذا كانت خصائص الفن التشكيلى ماثلة فيه أيضا . والسؤال الذى يرد فى هذا السياق بالطبع هو : هل تجردت القصيدة العربية ، فى حدود التجربة الشعرية ، من المفهوم ، واكتفت بالدلالات الشكلية ؟

---

(١) ثروت عكاشة : القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ، ص ٣٩ .

(٢) Diez, Ernst: A Stylistic Analysis of Islamic Art, ARS ISLAMICA, New York 1968, Volume III, p. 207.

إن طريق الإجابة عن هذا التساؤل لابد أن يمر بموقف الفكر النقد العربى القديم من قضية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى ، وإهداره المشهور للمعانى فى مقابل الألفاظ ، وميله إلى تفضيل أصحاب اللفظ من الشعراء على أصحاب المعانى .

لكننا لابد أن نلاحظ أننا هنا نعالج تجارب الشعراء لا الرسامين ، ولذلك لا ينبغى أن نتوقع « سقوط المضمون » بشكل كامل فى الشعر . والدليل على ذلك أن أحدا من نقاد العرب القدماء ، الذين انتصروا للفظ على حساب المعنى ، لم يكن يعنى أن الشعر الجيد هو مجرد ألفاظ مرصوصة بلا معان . وغاية ما وصلت إليه النزعة الشكلية العربية هو القول بأن التمايز بين الأشعار لا يرجع إلى معانيها بل إلى كيفية صياغة هذه المعانى صياغة لفظية : وأن أشد القصائد إمعانا فى الارتكاز على الألفاظ — كقصائد البحترى مثلا — هى قصائد تنطوى على معان تتصل بصميم الواقع الإنسانى وقضاياه .

والنقد الشكلى الحديث يذهب إلى أن الأدب يختلف فى هذه المسألة اختلافا جوهريا عن الفن التشكيلى ، لأنه لا يستخدم الألفاظ فى التشكيل الشعرى بوصفها عناصر « صافية » ، بمعنى أنها عارية عن القيمة الذاتية كالخطوط فى شكل تجريدى . إذ إن للكلمات معنى وهالة من الدلالات ، أى أنها تدل على شيء « يقع خارجها » ، قد يكون حوادث أو أشياء . ولذلك فليست للأدب دلالة داخلية كامنة فيه ، وإنما هو يتجه بنا نحو مواقف « واقعية » حتى عندما يكون تخييليا[1] .

وهذا الفارق الهام بين الأدب والفن التشكيلى ، يبدو أنه يعرقل خطوات تحليل الأدب على أساس الشكل وحده ، وصولا إلى نقاط التلاقى بينه وبين الفن .

لكننا إذا نظرنا إلى حقيقة التطور الذى مرّ به الشعر العربى ، منذ ظهور الإسلام حتى القرن الثالث ، فإننا سنكتشف أن إشكاليات المقارنة بين الشعر العربى وما يناظره من فن تشكيلى ، ليس بالخطورة التى تبدو للوهلة الأولى . فقد بدأ النقاد يدركون أن الشعر فن لا تثقله المعانى كثيرا ، وأن الشعراء يحسنون صنعا لو أنهم طرحوا المعانى وراء ظهورهم ، والتفتوا إلى ما سواها من مقتضيات

---

(١) النقد الفنى : ص ٢٠٧ .

الشكل . وقد صور « ابن طباطبا » هذه الفكرة بعبارة تلخص النزعة السائدة كلها ، وتغنى عن شذرات كثيرة فى أقوال النقاد . فقال :

« والشعراء فى عصرنا إنما يجابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يغربونه من نوادرهم ، وأنيق ما ينسجونه من وشى قولهم ، **دون حقائق ما يشتمل عليه** من المدح والهجاء وسائر الفنون التى يصرفون القول فيها »[1] .

فالشعراء فى عصر « ابن طباطبا » يلقون القبول فيما يصوغونه على أمور ثلاثة هى :

(١) لطيف ما يوردونه من أشعارهم .
(٢) بديع ما يغربونه من نوادرهم .
(٣) أنيق ما ينسجونه من وشى قولهم .

وهى كما هو واضح تدور كلها حول محور الزينة الكلامية والإبداع والتلطف فى القول . وهذا « دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء ... الخ » . وليس من تفسير لذلك سوى أن « الحقائق » فى ذاتها لا تحمل عندهم أية قيمة استطيقية ، وإنما القيمة كلها للشكل المتمثل فى مهارة الشاعر فى توشية نسيج قوله وتزيينه بكل ما وسعه من ألوان البديع .

ولاشك أن هذه هى الصورة الصادقة لواقع الشعر العربى فى العصر العباسى : معان ثابتة لا تتغير من شاعر لآخر ومستمدة من التراث الجاهلى ، فى مقابل تراكيب لفظية حرة يبدع فيها الشعراء كيف شاءوا . وتكاد هذه الألفاظ هى وحدها مضمار المنافسة الوحيدة بين الشعراء .

ونستخلص من ذلك أن إبداع الشعر العربى يقوم على عناصر الشكل الذى تخرج عليه القصيدة ، دون ما يثقل هذا الشكل من مضمون عقلى . وهذا ما يقدم لنا مفاتيح المقارنة بين هذا الشعر وبين الفن الزخرفى الإسلامى ، بأقل قدر من الصعوبة ، على عكس ما قد يظهر للوهلة الأولى .

ويؤكد هذا النظر إلى الشعر العربى ، ما يقوله بعض النقاد المعاصرين بشأن

---

(١) عيار الشعر : ص ٢٣ .

الشعر الغربى ، من أن علاقات البناء الشكلى فيه هى — كالشعر العربى — الميدان الذى يمكن أن تلاحظ فيه أوجه الشبه بينه وبين سائر الفنون[1] .

وهذا هو ما انتهى إليه Pall Mall فى وسوعته بشأن العلاقة بين الشعر العربى والفن الإسلامى ، حيث ذكر أن المرء يستطيع أن يربط بين أنماط معينة من الزينة المجردة ، ظهرت ابتداء من عصر الأمويين ، وبين روح الحيوية التى ملأت بعض أنواع الشعر والقصائد العربية من هذا العصر الذهبى ، هنا وهناك يجد المرء نفس الاهتمام **بالجمال الشكلى** ، والابتعاد البارع عن أى **اتصال حقيقى** بالطبيعة »[2] .

ومن هنا يمكن القول بأن فلسفة الشكل ، التى يتجرد فيها العمل الفنى ، شعرا أو غير شعر ، عن الالتزام بالعلاقات الأصلية للأشياء ، وعن الخضوع لحقائق الواقع ، وينطوى على نفسه فى حركة تناغم داخلى ، هى الفلسفة التى سيطرت على كل من الشعر العربى والفن الإسلامى .

المبحث الثالث : الاتجاه الباروكى

ليس « الباروك » Baroque ، بوصفه نزوعا عاما نحو الزخرف الزائد والزينة الوافرة ، وقفا على عصر دون عصر ، أو بيئة دون أخرى ، أو حتى فن دون فن . وربما يمكن وصف كل الأساليب الفنية ، المتأخرة نسبيا ، ابتداء من الفن الهيلينى فى القرن الثالث قبل الميلاد ، كما يقول « ارنسب دييز » بأنها أساليب باروكية[3] . ومن هنا يمكن وصف الفن الإسلامى بذات الصفة ، على أساس أنه نشأ مجاورا للفن الهلينى وتأثر به[4] .

ولكن الفن الإسلامى تطور على نحو أكد فيه صفة الباروكية هذه ، وذلك عن طريق مبدأ أساسى فيه ، هو مبدأ تغطية الفراغ بتفصيلات بالغة الدقة . ففى كل الآثار الإسلامية الباقية من عصور الازدهار الفنى ، يلاحظ حرص الفنان على

---

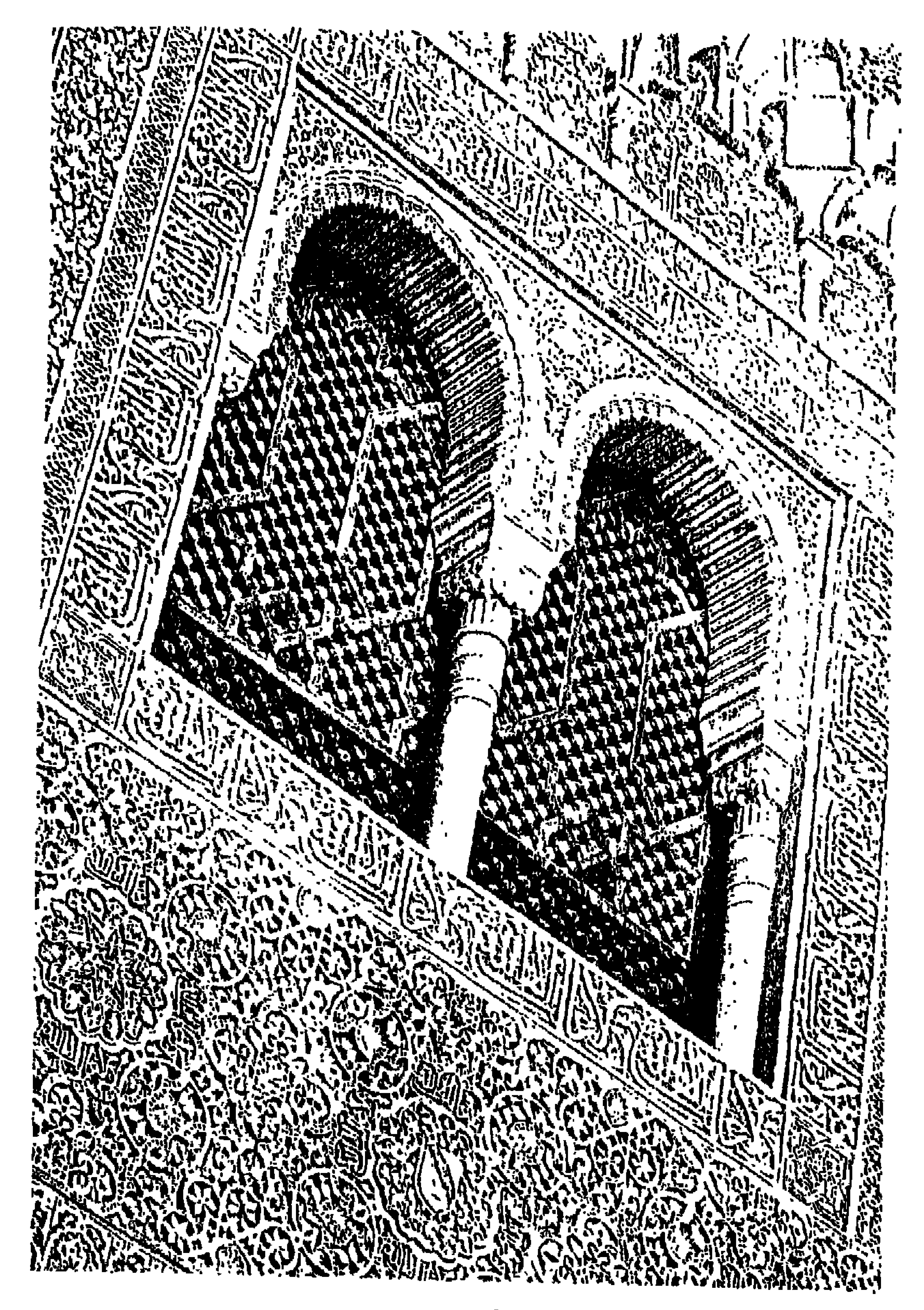
(١) النقد الفنى : ص ٢٠٧ .

(٢) Pall Mall: Op., Cit., p. 1007.

(٣) Diez, Ernst: Simultaneity in Islamic Art, ARS ISLAMICA, New York 1968, Volume IV, p. 185.

(٤) Ibid: p. 186.

عدم ترك أية مساحة بيضاء ، وبخاصة على الجدران الداخلية للمساجد والقصور ، وكذلك على القباب والعقود .



« شكل رقم ٣ »
مبدأ تغطية الفراغ كما تحقق فى جدار مطل على باحة الريحان بقصر الحمراء بالأندلس

وارتبط بهذا المبدأ عنصر هام من العناصر المميزة للفن الإسلامى ، ويعد أهم سمات الباروكية فيه ، وهو تكثيف الزينة فى المساحة المحدودة ، والإفراط فى شغل أقل الفراغات بمنمنمات بالغة أقصى درجات الدقة والإتقان . فتبدو الحوائط من بعيد وكأنها مغطاة بسجادة حيكت بعناية فائقة قبل أن تعلق . (الشكل رقم ٣)[١] .

على أنه من المهم أن نذكر أن جذور هذا المبدأ سابقة على الفن الإسلامى ، وموجودة فى تاريخ فنون الشرق كله من قبل نشأة هذا الفن . يقول «م.س. ديماند» فى وصف أحد العقود الشرقية القديمة: «تظهر فى زخارف ذلك العقد صفات .. تعد من خصائص النحت القبطى والسورى ، فالزخارف ذات مستوى واحد وتكسو السطح جميعه »[٢] . ثم يصف زخارف « سامرا » الجصية العباسية فيقول إنها تذكرنا بزخارف النحت المعدنية ، المطعمة بالأحجار الكريمة ، ويتمثل فيها « اكتمال تطور مبدأ خاص من مبادئ الفن الإسلامى ، هو مبدأ تغطية الفراغ تغطية تامة »[٣] .

وذلك يدل على أن نزعة الهروب من الفراغ تمتد جذورها إلى كل الشعوب الشرقية التى دخلها الإسلام . وفى ظل الازدهار الحضارى الذى أحدثه الإسلام فى تلك الشعوب ، واصلت تلك النزعة وجودها وتجليها فى أعمال الفن الإسلامى .

وإذا جاز أن مثل هذه الظواهر الفنية يمكن تفسيرها ، فإننا نورد ما ذهب إليه « هربرت ريد » من أن « الحاجة إلى الحلية تعبر عن ميل غريزى فى الإنسان ، يتمثل فى الخوف من الفراغ Horror of vacui »[٤] . وهذا الخوف قديم فى تاريخ البشرية ، يمتد ـــ كما يقول « ارنست دييز » ـــ إلى ما قبل التاريخ ، وفنون الشعوب البدائية ، والأعمال المبكرة للشعوب التى ظهرت فى التاريخ المعروف : حيث تختفى الأرضية بقدر المستطاع تحت تفصيلات الزخرف »[٥] . أو ما يقوله

(١) يوسف شكرى فرحات : غرناطة فى ظل دولة بنى الأحمر . نشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٨٤ .
(٢) ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٢٦ .
(٣) المرجع السابق : ص ٩٣ .
(٤) سعد زغلول عبد الحميد : العمارة والفنون فى دولة الإسلام : ص ١٩١ .
(٥) Ditz, Ernst: Op., Cit., Volume V, p. 37.

« ثروت عكاشة » من أن الزخارف « تردنا إلى عالم التجريد الذى ينفذ بنا إلى جوهر التكوين وينزع عنا الانشغال بالظاهر ، فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة »[1] .

ولا يستثنى من هذا الاتجاه فى الفن الإسلامى ، إلا ما كان من اتجاه متشدد أيام الموحدين فى المغرب والأندلس ، حيث كانت فكرتهم أن زيادة الزينة وملء الفراغ لا يتفقان « ودعوتهم إلى إحياء الإسلام فى نقاوته الأولى ، فأقلوا إلى حد كبير من الزخارف فى المساجد التى شيدوها بمراكش ، حتى انحصرت فى أشكال رئيسية ، حاسمة الخطوط ، بينة المعالم ، فوق أرضيات فسيحة عاطلة من الزينة »[2] .

إلا أن ذلك كان حركة عارضة ، فى الطريق الذى اختارته الزخرفة الإسلامية ، ولم تلبث أن تلاشت ، وعدل الموحدون انفسهم عن تشددهم ، وأصبحوا من أنصار التزويق فى كل شىء ، من العمائر إلى المخطوطات[3] .

وإذا تحولنا إلى عالم الشعر الموازى ، لنرى أثر نزعة التكثيف التصويرى وكراهية الفراغ فيه ، فسوف نلاحظ أن أقرب مادة شعرية تصلح لتحقيق هذه النزعة هى وصف الطبيعة ، التى استحالت جزئياتها فى يد الشاعر العربى ، فى العصر العباسى ، إلى مادة أولية مهيأة للتشكيل الجمالى طبقا لكيفية توظيفه لها . وفى وصف الطبيعة نستطيع أن نلمح بسهولة سيطرة النزعة الزخرفية ، المسرفة فى التفصيلات الدقيقة المتزاحمة ، التى لا تترك فى ذهن السامع مساحة مسطحة أو خالية . وقد اشتهر من شعراء المشرق فى هذا الفن عديدون ، من أبرزهم ابن المعتز . لكن الظاهرة كانت أوضح فى شعراء الأندلس ، الذين تحول فن الشعر فى أيديهم إلى بممارسة شديدة التأنق ، تستدعى إلى الذهن أناقة الزينة التشكيلية فى القصور والمساجد الأندلسية . وقد أوغلوا فى ذلك حتى استخرجوا من صورهم ومعانيهم — كما يقول « إميليو غرسية غومث » — تلك الزخارف الشعرية الأربسكية ، التى تشبه أن تكون قصورا حمراء لفظية[4] .

---

(١) ثروت عكاشة : القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ، ص ٣٨ .

(٢) ليوبولد توريس بالباس : الفن المرابطى والموحدى ، ترجمة د. سعيد غازى ، نشر منشأة المعارف ، اسكندرية ١٩٧٦ ، ص ١٢ .

(٣) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية ، ص ٨٧ .

(٤) غرسية غومث : الشعر الأندلسى ، ترجمة د. حسين مؤنس . القاهرة ١٩٥٢ ، ص ٢٥ .

والواقع أن الشاعر الأندلسى كان يجتهد فى حشد أكبر قدر من المؤثرات التصويرية ، من تشبيهات واستعارات ، بشكل متلاحق ، لا يكاد يترك للسامع فرصة لاستيعاب كل صورة جزئية على حدة ، مما يعطى انطباعا عاما بتكاثف الزينة الشعرية وازدحامها .

يقول « ابن سهل الأشبيلى » :

الأرض قد لبست رداءً أخضرا
والطَّلُّ ينثُرُ فى رباها جوهرا
هاجت ، فَخِلْتُ الزهْرَ كافورًا بها
وحسِبْتُ فيها التُّربَ مِسْكاً أذْفَرَا
وكأن سوسنَها يصافحُ وردَها
ثغرٌ يقبِّلُ منه خدًّا أحمرا
والنهرُ ما بينَ الرياضِ تخالُهُ
سيفاً تعلّقَ فى نجادٍ أخضرا
وجَرَتْ بصفحتها الرُّبا فحسبتُها
كفًّا يُنَمِّقُ فى الصحيفة أسطرا
وكأنه إذْ لاحَ ناصعُ فِضَّةٍ
جعلته كفُّ الشَّمْسِ تِبْراً أصفرا
والطيرُ قد قامتْ به خطباؤه
لم تتخذْ إلاّ الأراكةَ مِنْبرا

ولا يخفى على قارىء هذه المقطوعة أن « ابن سهل » لا يصف منظرا طبيعيا ، يحقق به عناصر الواقع بمؤثراتها الأصلية ، بقدر ما يقدم نبضات تأثيرية متتابعة ، لا تضغط على الرابطة المنطقية بين جزئياتها ، بل تسعى إلى تكوين تنويعات تشكيلية على لحن الطبيعة الأساسى .

المبحث الرابع : المتواليات المفتوحة

يرتبط بنزعة الإسراف فى الزخرف ، سواء فى الفن الإسلامى أو فى الشعر العربى ، على نحو ما قدمنا ، خاصية يعدها « رينيه ويليك » من مميزات فن الباروك ، وهى خاصية « الشكل المفتوح » الذى يتميز بأنه رفيع التكامل وثيق

الحبكة ، وذلك فى مقابل « الشكل المغلق » الذى تميز به فن التصوير فى عصر النهضة[1] .

وإذا نظرنا إلى الفن الإسلامى فى ضوء تلك التفرقة ، فإننا نلاحظ أن ظاهرتى « التكرارية » و « الترددية » اللتين وصفنا بهما الزخرف الإسلامى ، تعنيان وجود وحدات صغيرة نسبيا يتوالى بعضها فى إثر بعض ، محدثاً شعورا بالامتداد اللانهائى ، يعبر فيها الفنان عن روح « الجماعة » القابلة لكل إضافة . على عكس فنون شعوب أخرى ، لا تتكرر فيها العناصر البنائية تكرارا محضا ، بل يكمل بعضها بعضا محدثا شعورا بالاكتمال والانتهاء ، ويعبر فيها الفنان عن « الفرد » ، الذى يستشعر كيانه القائم بذاته المستقل عما عداه .

وبوجه عام ، وبدون إخلال بالملابسات التاريخية ، تناسب الخاصية الأولى — الجماعة المفتوحة — روح الشرق ، بينما تناسب الخاصية الثانية — الفرد المستقل — روح الغرب .

ويفتش المستشرق الفرنسى « روجيه جارودى » عن جذور هذا الفرق فى منابعه من الفكر الإنسانى ذاته بين الشرق والغرب ، فيقول إن الفلسفة اليونانية ، وهى أصل الفكر الغربى ، هى فلسفة « **الوجود** » ، بينما الفلسفة العربية هى فلسفة « **الفعل** » . كما أن الرياضيات اليونانية تعتمد على مفهوم « **النهائى** » ، فى حين أن الرياضيات العربية تعتمد على مفهوم « **اللانهائى** »[2] .

وإذا كان ذلك هو الجذر الأصلى للفكر العربى أو الإسلامى ، فإننا لابد أن نتوقع ظهور تجلياته باستمرار فى كل نشاط إنسانى يعتمد على أعمق خصائص هذا الفكر ، وبخاصة الفن والأدب .

ويكاد مؤرخو الفن يتفقون على وجود هذه الخاصية — اللانهائية — فى الزخرف الإسلامى ، حيث « لا نجد حدا لاشتقاقات الأشكال النجمية ، كما لا نجد حدا لتوارد الأشكال النباتية فى التوريقات . فالشكل هنا لا يأخذ بعدا منتهيا بل مستمرا ، فهو منفتح على أشكال لا حصر لها »[3] .

---

(١) رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص ١٣٨ .

(٢) روجيه جارودى : مجلة الموسم الثقافى التاسع لجامعة قطر ، ١٩٨٤ ، ص ١٨٢ .

(٣) عفيف بهنسى : جماليات الإبداع العربى . فصول ، المجلد السادس العدد الرابع — يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٦ ، ص ٢٩ .

والواقع أن الأشكال النجمية ليست هى الوحيدة التى تتصف بخاصية المتواليات المفتوحة ، بل إن ذلك ينطبق على كل الأشكال المستخدمة فى الزخرف الإسلامى . فسواء فى الأشكال النجمية أو التشكيلات النباتية ، فإن طبيعة التصميم وحركة الخطوط تستلزم بالضرورة أن « يُوَلِّدَ » كل شكل نجمى أو نباتى شكلا آخر يليه فى كل الاتجاهات التى تصل إليها خطوطه فى سهولة وتلقائية تثير الدهشة .

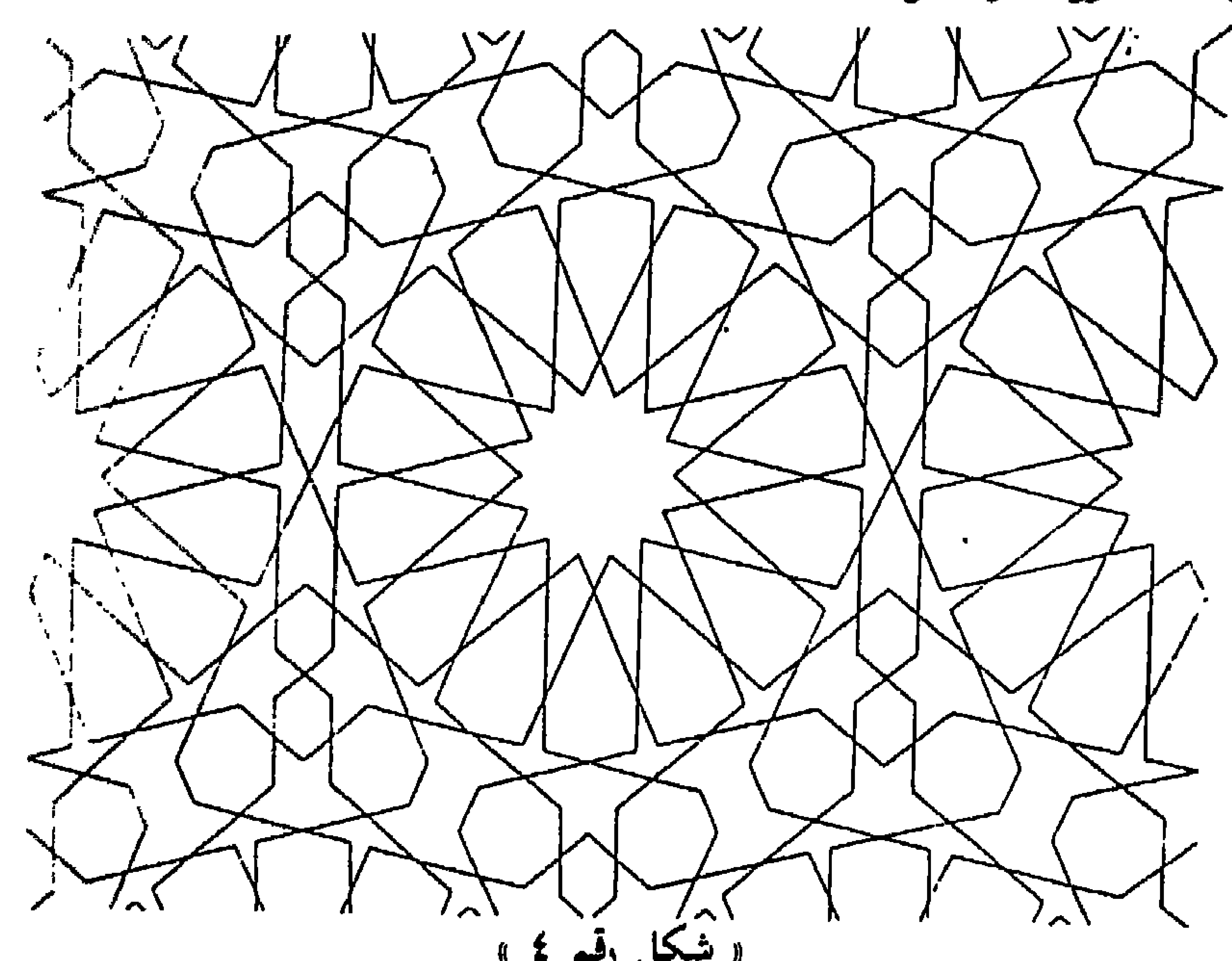
وإذا نظرنا إلى الشكل المسمى بالطبق النجمى ، فسوف نلاحظ أن المثلثات التى تلتقى رءوسها حول دائرة وهمية فى وسطها ، توالى أضلاعها الامتداد إلى الخارج ، مع التفرق أو التقابل ، فى خطوط مستقيمة لا تنحنى ولكنها تنكسر مكونة زوايا متفاوتة القيم ، ثم ترسل شعاعات منبثقة من قلب الطبق ، فيما يشبه أن يكون تمثيلا تكعيبيا لأوراق الزهرة ، ولكن أطرافها الخارجية مفتوحة لتكوين طبق نجمى آخر إذا ما مدت الخطوط على استقامتها بنفس نظامها (الشكل رقم ٤) .

ونستطيع أن نقيس على ذلك الوحدات النباتية المجردة ، أو الهندسية الخالصة ، التى تنحنى خطوطها إلى الخارج لتكوين وحدات جديدة ، إذا ما توالى نفس النسق الذى بدأت به ، وهى ظاهرة تتجلى فى أنواع الأفاريز المستخدمة فى إحاطة الحوائط والعقود وسواها بأطر قابلة للامتداد اللانهائى ، وتتساوى فى ذلك الأفاريز الهندسية الشكل أو النباتية الاشتقاق (شكل رقم ٥) .

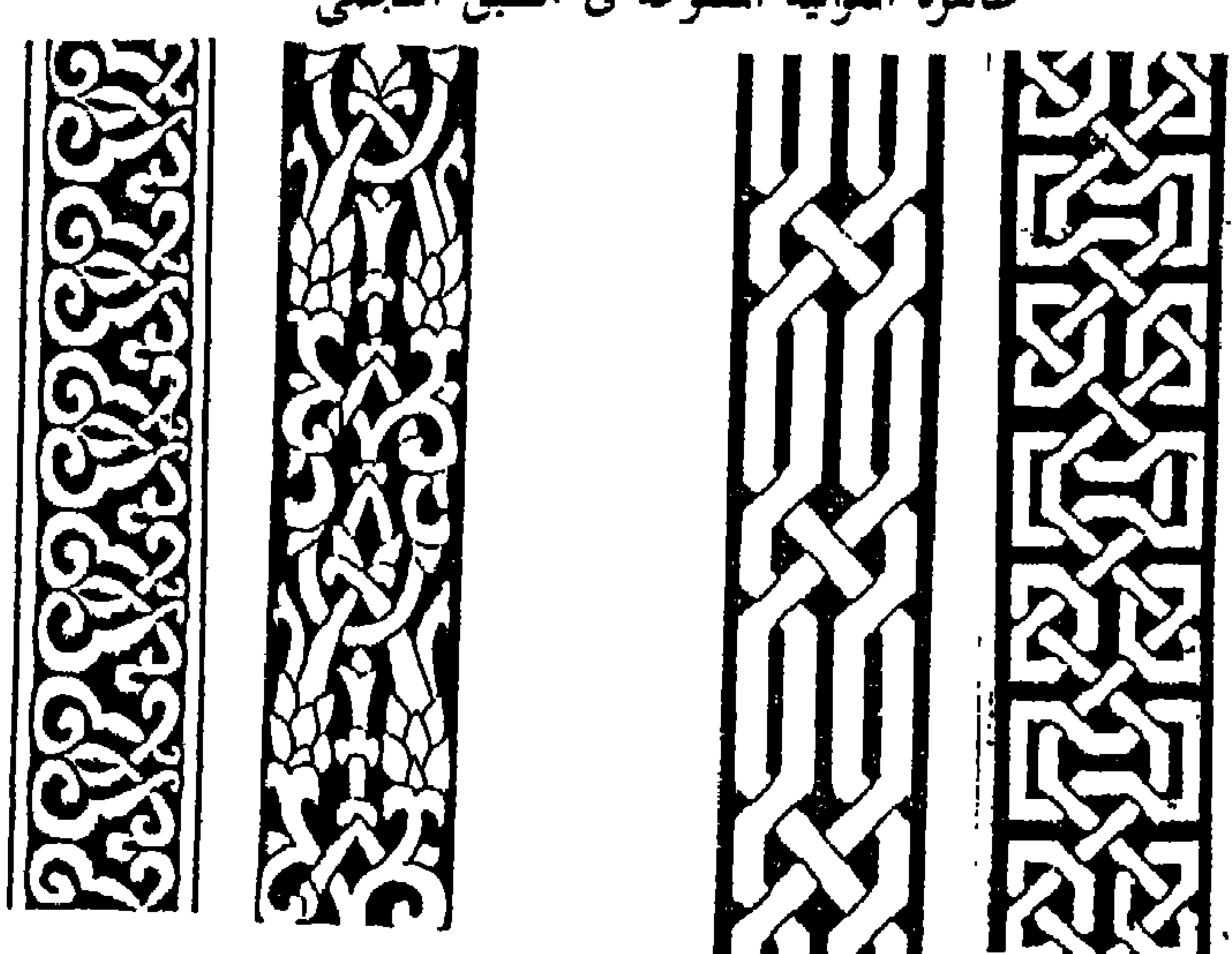
وبسبب خاصية التوالى المفتوح هذه فإن محاولة الفنان المسلم إيجاد نهاية للمساحات المرسومة ، تصطدم دائما بعقبة التصرف فى الخطوط الممتدة ، والتى تتهيأ لتكوين مزيد من الوحدات ، وغالبا ما ينتهى الأمر ببتر الخطوط .

وتكتسب الوحدات الجزئية المكونة للأشكال الزخرفية ، بفضل خاصية التوالى المفتوح ، قيمة ذاتية لا تتأثر قليلا أو كثيرا بانضمامها إلى غيرها أو انفصالها عنها . يقول « جاستون فييت » فى وصف بعض المنابر الخشبية : « إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال ، جمعت بعضها إلى بعض ، وإن احتفظت كل منها بشخصيتها المستقلة ، حتى لكأنها لا تؤدى دورا فى الشكل العام . وتتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية ،

متداخلة بعضها ببعض عن طريق التعشيق ، حتى ليمكن تجميعها أو تفريقها ، دون أن يزول أثرها أو يتضاءل »(١) .



« شكل رقم ٤ »
ظاهرة المتوالية المفتوحة فى الطبق النجمى



« شكل رقم ٥ »
أفاريز هندسية ونباتية تتحقق فيها ظاهرة المتواليات المفتوحة

(١) ثروت عكاشة : القيم الجمالية ، ص ٣٩ .

أى أن الوحدات الزخرفية تجمع بين خاصيتين متعاكستين ، الأولى : استقلال الوحدات بعضها عن بعض واكتفائها بنائياً ، والثانية : قابليتها للالتحام بغيرها مكونة منظومة لا نهائية .

ويفيدنا تحليل « جاستون فييت » للوحدات المتوالية فى تفهم ظاهرة موازية فى الشعر العربى ، وهى استقلال الأبيات داخل القصيدة ، وقابليتها لإضافة المزيد بغير حدود .

وقد لحظ المؤرخ الألمانى « كونل » E. Kühnel اشتراك الشعر العربى والزخرف الإسلامى فى تلك الخاصية . وذكر نصا شعريا للشاعر الألمانى « جوته » Goethe يصف هذا الاشتراك ، يقول فيه مخاطبا الشعر العربى :

كونك لا تنتهى أبداً ، فهذا يجعلك عظيما .
وأنك لا تبتدئ ، فهذا قدرك .
أغنيتك متغيرة ، مثل إطارها النجمى .
والبداية فيك مثل النهاية .
والنهاية مثل البداية ، أبدا ودائما .
وما فى الوسط شامل للبداية والنهاية .
وما فى البداية يبقى إلى ما لا نهاية[1] .

وهذه الخاصية فى الشعر العربى ليست دخيلة عليه بفعل تأثير الفن الإسلامى ، بل هى أصيلة فيه ترتد إلى الذوق الجاهلى وتمثلاته الجمالية . فمن مسلمات الشعر العربى أنه — منذ منشئه — قائم على فلسفة الوحدة الجمالية الصغيرة — البيت — الذى يجمع بين خاصية الاكتفاء الذاتى وبين القابلية لإضافة وحدات أخرى بلا نهاية ، مادامت الوحدات الجديدة تنسج خيوطها على نفس المنوال الوزنى . وقارئ النقد العربى القديم يلحظ أنه لم يعالج القضايا الجمالية الخاصة بالقصيدة بوصفها كلا متكاملا ، « وكادت عناية النقاد تكون مقصورة على البيت ، لأنه أقل صورة يمكن أن يتمثل فيها مفهوم الشعر »[2] .

والقصائد العربية ، سواء منها الجاهلى أو الإسلامى ، وسواء منها الطويل ،

---

(١) محمود ابراهيم حسن : الزخرفة الاسلامية — الأرابيسك — القاهرة ١٩٨٧ ص ٩ .
(٢) عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ٣٦٤ .

الذى يجاوز مائة بيت ، أو ما هو دون ذلك ، تتكون من سلسلة من « الحلقات المتوالية » . وإذا استثنينا المطلع الطللى ، الذى يحدد نقطة انطلاق الشاعر ، فإننا لا نلحظ وجود بنية كلية ، وفيما عدا القليل النادر لا نجد خاتمة ينتهى عندها تدفق الصور والعواطف التى توالت طوال القصيدة .

وقد فسر « ابن رشيق » انتهاء بعض القصائد بغير خاتمة بقوله : « ومن العرب من يختم القصيدة ، فيقطعها والنفس بها متعلقة ، وفيها راغبة مشتهية ، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة ، كل ذلك رغبة فى أخذ العفو وإسقاط الكلفة . ألا ترى معلقة امرئ القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل عن شدة المطر :

كأن السباع فيه غرقى غدية ... بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

فلم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات، أفضلها »[1] .

لكن الأبيات التى اختتمت بها بعض المعلقات وغيرها ، أبيات منفصلة عن سياقها ، وهى ليست « خواتيم » للقصائد إلا باعتبار ما فيها أحيانا من حكمة . كقول طرفة فى ختام معلقته :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا
ويأتيك بالأخبار من لم تزود
ويأتيك بالأخبار من لم تبع له
بتاتا ولم تضرب له وقت موعد

أو باعتبار ما فيها من إشارة عامة إلى المضمون الذى قيلت من أجله القصيدة ، كقول زهير فى ختام معلقته يخاطب ممدوحيه :

سألنا فأعطيتم وعدنا فعدتم
ومن أكثر التسآل يوما سيحرم

أما باقى المعلقات فتنتهى بأبيات من الفخر القبلى يظهر فيه بجلاء معنى بتر السياق .

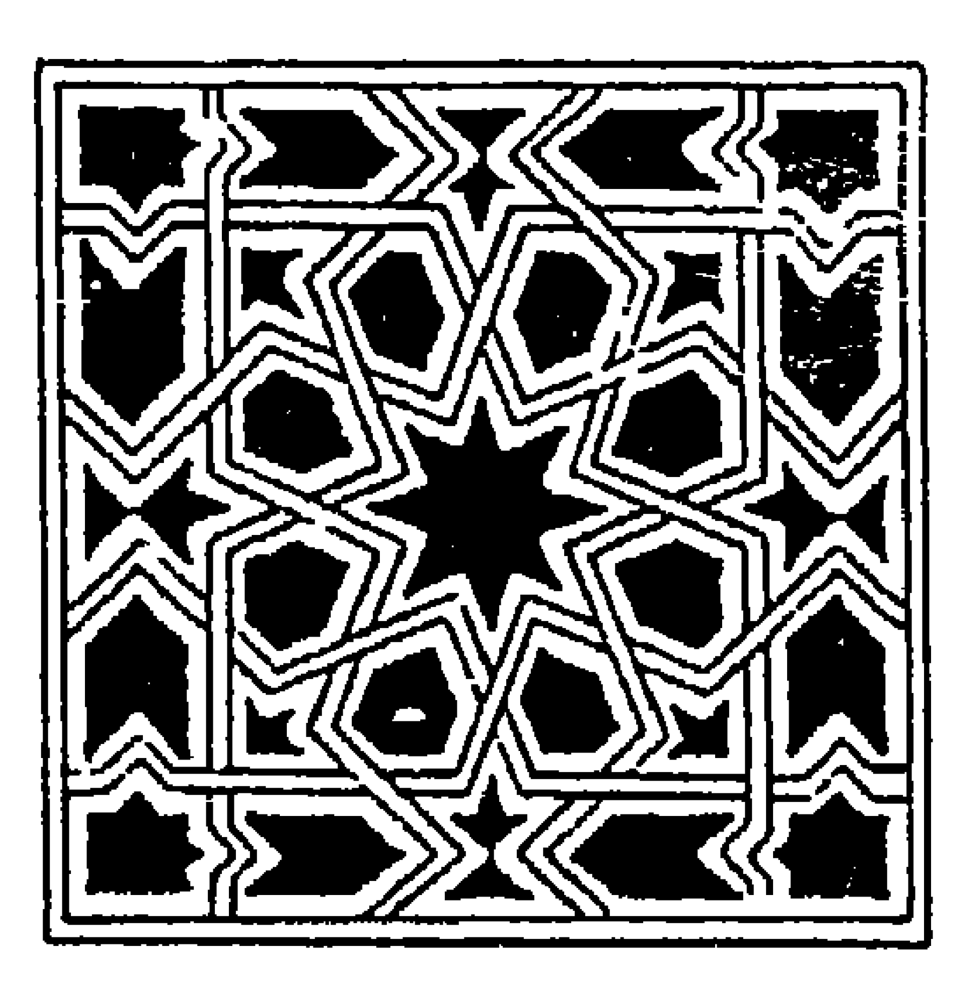
(١) ابن رشيق : العمدة ، ١ /٢١٢ .

وقد يكون الشاعر العباسى قد صنع لنفسه بدايات ونهايات لقصيدته ، فيها عناية ظاهرة ، مثل قول المتنبى فى ختام قصيدته فى عتاب سيف الدولة :

هذا عتابك إلا أنه مقة — قد ضمّن الدّرّ إلا أنه كلم

لكن ذلك ليس خاتمة بمعنى « نهاية » لبناء يكتمل عند نقطة معينة اكتمالا سائغا ، بل هو : علان مفاجىء لمضمون القصيدة ، ولا يحمل سوى دلالة واحدة هى : إغلاق الحديث عن هذا المضمون ، وتوقف حركة توالى حلقات السلسلة .

وهكذا نجد فلسفة الاختتام واحدة فى الشعر ، وهى اختلاق نهاية لسياق غير نهائى بطبيعته . وهو فى ذلك يشبه الزخارف الإسلامية ، عند محاولة الفنان « إغلاق » حواف الوحدات الزخرفية . (الشكل رقم ٦) .



« الشكل رقم ٦ »

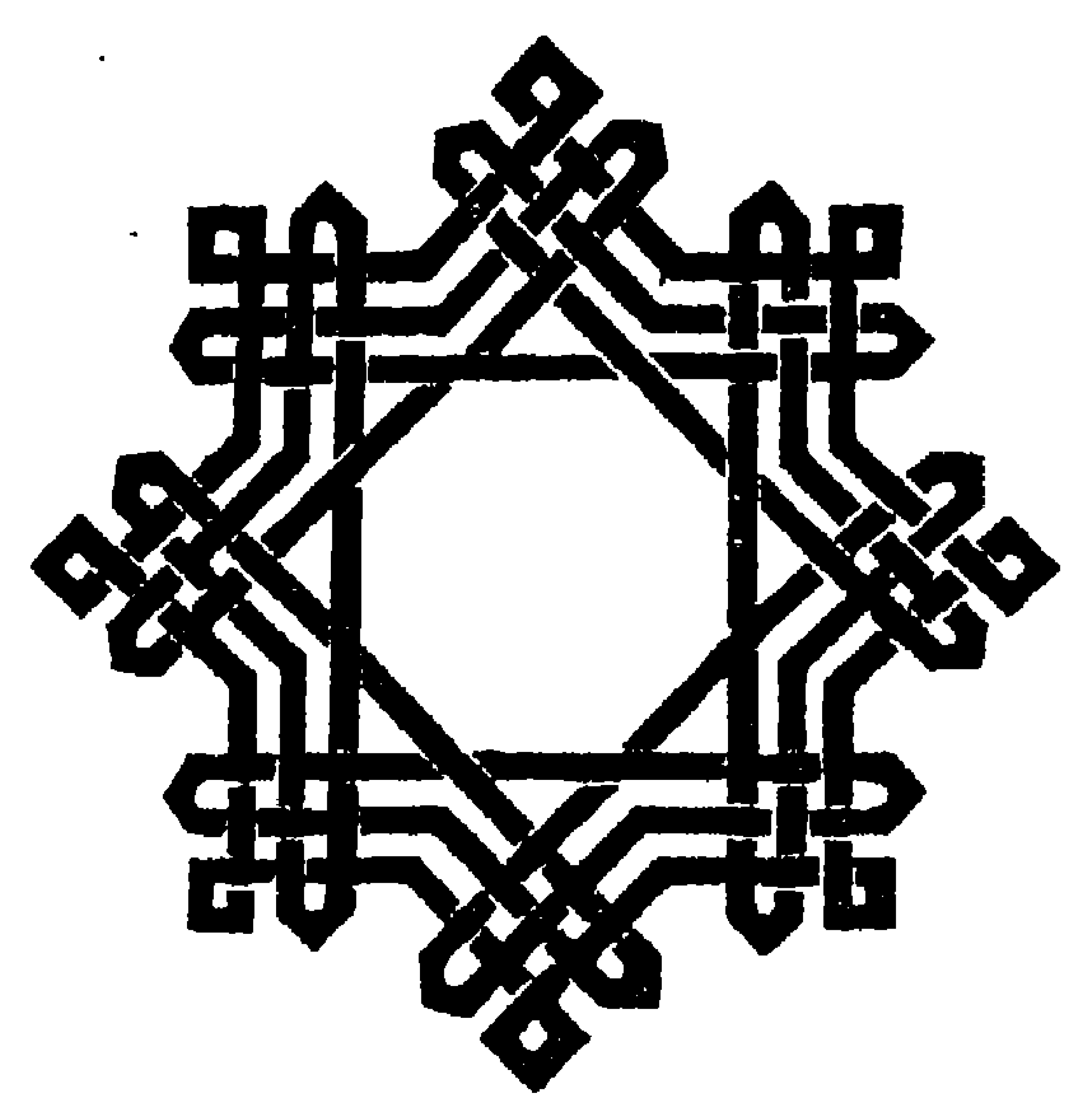
وحدة زخرفية تحمل محاولة لجعلها مغلقة مكتفية بذاتها، ولكن خطوطها مفتوحة للخارج، وقابلة لتكوين وحدات أخرى، ومحاولة الإغلاق تمت ببتر تلك الخطوط فحسب.

وقد لا ينطبق هذا الشكل قاطع على كل قصائد الشعر العربى . لأن منها قصائد ــ قليلة ــ تحمل هيكلا موحدا متماسك التركيب للغاية . مثل ميمية « الحطيئة » التى مطلعها :

* وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل *

أو قصيدة أبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أبنائه الخمسة . أو بعض أجزاء من المطولات ، التى تتميز ــ على حدة ــ بنفس البناء المتماسك ، دون أن يكون سياق القصيدة المطولة ذاته على هذه الصفة .

ويشبه هذا بعض المحاولات الناجحة للزخرفة الإسلامية لخلق وحدة حقيقية لعناصر الشكل الواحد ، ينتهى بها نهاية مؤكدة لا اعتساف فيها . (انظر الشكل رقم ٧) .



« شكل رقم ٧ »
وحدة زخرفية مغلقة تماما ، حيث تنعكس خطوطها الخارجية إلى الداخل مرة أخرى

وقد اتفق النقد الحديث على أن ظاهرة امتداد أبيات القصيدة العربية ، التى تستند إلى آليات مفتوحة لا تعرف النهاية ، ترتبط بنظام الحياة العربية ذاته . « فالوحدة التى تمثلها القبيلة تتمثل لنا فى البيت من الشعر . فإذا كان المجتمع كله عددا هائلا من القبائل المستقلة فى كل شئونها ، والتى لا يربطها بغيرها إلا الدم ، فكذلك الشأن فى القصيدة العربية ، فهى ... مجموعة من الوحدات (الأبيات) المستقلة بذاتها ، والتى لا يربطها بغيرها إلا القافية . والوحدة المستقلة فى القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابكة المتعاونة ، التى تعمل جميعا فى تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة ، تماما كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم »[1] .

---

(١) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ٣١٣ .

فالنظام الاجتماعي العربى يتكون من عدد من القبائل المستقلة التى تتجمع مع غيرها أو تتفرق ، وأسباب عديدة ، دون أن يخل ذلك أدنى إخلال بنظام القبيلة ذاته ، أو بالنظام الاجتماعى فى مجموعه . وفى مماثلة مدهشة لهذا الكيان يمكننا أن نلحظ أن تقاليد الشعر العربى ، وفى الوقت نفسه أيضا قواعد الزخرف الإسلامى ، تتبع هذه الفلسفة بحذافيرها .

وقد يعترض على جدوى ذلك التمثيل ، بأن ما قدمناه عن منشأ الفن الإسلامى خارج الجزيرة العربية ، قد يجعل وضع هذا الفن — ذى الأصل الأجنبى — مع الشعر — ذى الأصل العربى — فى صف واحد أمرا غير سائغ .

لكن الحقيقة التى تقدم تأكيدها بالأدلة التاريخية ، أن الفن الإسلامى « انتقائى » ، أى أنه « اختيارٌ » لما يتلاءم مع طبيعة العرب وتقاليدهم وعاداتهم ومعتقداتهم وأذواقهم ، و « تركٌ » لما سواها . كما أنه يمثل أذواق منطقة جغرافية عريضة تضم العرب ومن جاورهم ، حيث يتقاربون فيما بينهم حضاريا ، وتشيع فيهم روح واحدة لم تكن تخالف ما يميل إليه العرب والساميون كثيرا . ولذلك فقد تكيف هذا الفن ، ليصبح مماثلا فى تكويناته لذات الأساس الجمالى الذى يقوم عليه فن العرب الأصلى وهو الشعر . ولم تكن هناك صعوبة فى هذا التكيف ، لأن جزءا كبيرا من روح الفن فى الشرق الأدنى كان « مألوفا » لدى العرب ، بوصفهم متلقين للإبداعات الفنية التشكيلية ، وإن لم يكونوا منتجين لها .

الفصل السابع
المقومات التشكيلية للشعر العربى

هناك ملحوظة ينبغى أن توضع تحت الأنظار ، قبل الخوض فى قضية التشكيل فى الشعر العربى ، وهى أن هذا الشعر قد حافظ فى العصر الإسلامى على كل قواعد الصياغة الفنية ، التى ورثها عن العصر الجاهلى ، واصطنع — فى ظل العباسيين — أسباب ازدهاره ، من تطوير بعض الأساليب القديمة وإعطائها ثقلا أكبر مما كان لها فى الجاهلية فحسب .

وقد أدت هذه الظاهرة إلى أن يحافظ الشعراء على سمات الشعر العربى كاملة ، فى جميع الأقاليم الإسلامية التى تحدثت باللسان العربى ، واستمر ذلك أجيالا طويلة .

وانتقلت سمة المحافظة على القديم إلى الفن الإسلامى ، ولكن فى صورة محافظة على الاختيار الإسلامى فى ميدان الفن ، وولاء شديد له . يقول « دافيد رايس » David T. Rice « لم يكن الفنانون يبحثون عن الجديد أو غير المألوف ، بالطريقة التى مارسها فنانو عصر النهضة فى أوربا مثلا ، بل ظلوا مشدودين إلى الأنموذج الذى أقره الزمن والتقاليد ، باحثين عن تجديد سحره وفتنته فحسب ، وتأكيد خصائصه بواسطة تنويعات دقيقة وأشكال متقنة التفصيلات »[1] .

وبرغم تعدد مصادر الفن الإسلامى ، فإن هذا الولاء للأنموذج الثابت قد أدى إلى وحدته فى كل البلدان الإسلامية ، فى مجموعة متجانسة المعالم من الموتيفات التشكيلية والنظم المعمارية . وذلك — كما يضيف « دافيد رايس » — « لأن كل الشعوب التى أمدت ذلك الفن بمادته ، قد التزمت بنص دينى واحد ، كان هو العامل الذى أكسب الفن فى العالم الإسلامى تماثلا قائما على وحدة العقيدة ، التى كانت عميقة الأثر فى حياتها ، والتى استطاعت تجاوز التباين الطبيعى للمقومات السياسية والثقافية لتلك الشعوب[2] .

هذه الظاهرة التى اشترك فيها الشعر العربى والفن الإسلامى ، ظاهرة الولاء

---

(١) Rice, D.T.: Islamic Art, Garrold and Sons, Great Britain 1979, p. 7.

(٢) Ibid: p. 9.

الشديد للنمط السائد ، سواء بالميراث عن القديم ــ بالنسبة للشعر ــ أو بالاختيار من السائد ــ بالنسبة للفن ــ هذه الظاهرة قد فتحت الباب فى سهولة لقيام علاقات فنية بينهما ، ظلت ماثلة فى التاريخ فترة تكفى لملاحظة الأساس الذى قامت عليه فى كل منهما ، وهذا الأساس هو التناظر التشكيلى بين الشعر والفن .

ولكن إذا كانت ظاهرة « التشكيل » واضحة بالنسبة للفن الإسلامى ، كما تقدم ، فماذا بشأن الشعر العربى ؟.

المبحث الأول : جذور العناصر التشكيلية

تبين لنا من ا لفصول السابقة ، أن الشعر والفن فى دولة العرب ، التقيا حول هدف واحد هو تزيين الحياة ، بشروط العقيدة الإسلامية ، وبوسائل « منتقاة » من الفن التشكيلى من جهة ، وأخرى « مطورة » من فن الشعر من جهة أخرى .

والنقطة الفارقة فى ذلك هى طبيعة الشعر العربى ، الذى ساعد بخصائصه على الاقتراب من الفن الإسلامى ، ومن ثم خلق لهذا البحث زاوية الرؤية التى ينطلق منها .

وإذا ساغ القول بأن الشعر العربى تحول ــ بوجه عام ــ من التصويرية التسجيلية ذات الطابع المثالى فى العصر الجاهلى ، إلى التصويرية التخييلية ذات الطابع التجريدى فى العصر الإسلامى ، فإنه كان يملك صفة « التصويرية » فى الحالتين . وهذا هو ما غلب عليه برغم ميله أحيانا إلى التسجيل الزمانى للأحداث . ولكى ندرك الأبعاد الحقيقية لتلك الصفة الأساسية فى الشعر العربى ، فإننا نقارنه بشعر آخر قريب إليه ، وهو الشعر الفارسى . وإذ ذاك يظهر لنا بوضوح أن الشعر الفارسى تغلب عليه صفة القص والتأمل الفكرى ، حتى ولو وجدت به نزعة إلى التسجيل الوصفى اللازمانى للطبيعة .

اهتمت الفارسية بالشعر القصصى بوصفه جنسا أدبيا مستقلا[1] . واهتم الشعر والنثر الفارسى بأدب المناظرة والحوار ، بوصفه غرضا موروثا من الأدب

---

(١) محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، ص ٣٥٨ .

البهلوى القديم ، الذى كانت غايته توصيل الحكمة ، وكثير منه مستمد من الأدب الدينى الزرادشتى . وفى العصر الإسلامى توسع الأدب الفارسى فى المناظرة ، رجوعا إلى النزعة الإيرانية الأصيلة(١) .

ويمكن تلخيص اتجاهات شعراء الفرس الإسلاميين فى اتجاهين : الحكايات والحكمة . فقد اشتهر « الفردوسى » بنظم تاريخ ايران القديم ، واعتنى « نظامى » بحكايات العشاق ، و « مولوى » بالحكمة العالية ، و « عمر الخيام » بفلسفة الحياة ، و « سعدى » و « حافظ » بالغزل(٢) .

أما أعظم الآثار الفارسية فى الشعر الإسلامى ، فهى « الشاهنامه » ، التى كتبها كل من « الدقيقى » و « الفردوسى » . والأول كان يسوق الحكايات شعرا من أجل القص فى ذاته ، والثانى كان يحكى البطولات والملاحم بوصفها وسيلة لتجسيد العبرة والعظة(٣) .

ولذلك فإن عملية تحول الشعر الفارسى إلى الاهتمام بالجوانب الزخرفية فى التصوير الشعرى ــ تأثرا بالعرب ــ سارت ببطء شديد . وحتى القرن الرابع لم يكن شعراء الفرس يولون الصناعة اللفظية والمحسنات البديعية اهتماما ، لأنها لم تكن تتفق مع تقاليدهم الشعرية . ولذلك فإن « رشيد الدين الوطواط » فى كتابه (حدائق السحر فى دقائق الشعر » ، عندما تحدث عن وجوه البلاغة فى الشعر الفارسى ، لم يجد غير المتأخرين من أمثال « العنصرى » (٣٥٠ــ٤٣١ هـ) ، الذى عاش زمنا متأخرا كثيرا عن الزمن الذى تطور فيه الشعر العربى المجاور . هذا بالإضافة إلى أنه من المسلم به أن شعر الوصف كان قليلا فى الفترة الأولى من حياة الشعر الفارسى الإسلامى(٤) .

وعلى عكس العرب ، فقد أفرغ الفرس طاقاتهم الفنية التشكيلية كلها فى فنون المنمنمات وزخرفة القصور وأدوات الحضارة على اختلاف أنواعها . وجعلوا الشعر للحكاية والتأمل والحكمة غالبا .

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٥٤ .

(٢) طه ندا : النصوص الفارسية . دار المعارف ١٩٧٨ ، ص ١١٧ .

(٣) طه ندا : الشعر الفارسى فى القرن الرابع ــ مجلة كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ٦٨ /١٩٦٩ ــ ص ٨١ .

(٤) المرجع السابق : ص ٤٨ و ٤٩ .

ولعل الشعر عند العرب كان فى مقابل ذلك ، هو الوعاء الذى احتوى كل النوازع الفنية ، وتهيأت وسائله وتقاليده ، سواء قبل الإسلام أو بعده ، للتعبير عما لم يكن لديهم من القوالب الفنية الأخرى . وشجع على ذلك انعدام ظاهرة « الأيقونات » فى العصر الجاهلى ، بوصفها فنا يماسه العرب بأنفسهم .

أما وقد أثبتت المقارنة وجود خواص تشكيلية مميزة فى الشعر العربى ، فإننا نستطيع الانتقال إلى دراسة العناصر التشكيلية فيه ، مقيسة إلى الفن الإسلامى ، الذى تحققت فيه قيم جمالية مشابهة لما فى الشعر ، وكلاهما مستمد من منظومة الحياة العربية الإسلامية فى جملتها .

والعناصر التشكيلية لأى عمل فنى هى جوهر عملية الخلق ، كما يقول « لودفيج كولن » ، من خلال العلاقة الحية بين الزمان والمكان يصبح التكوين المكانى فى وحدة الزمان هو القانون الأول للشكل(١) .

ولا يؤثر اختلاف الأداة التشكيلية بين الشعر والفن كثيرا فى تغيير هذا القانون . فاللغة « وإن كانت زمانية فى طبيعتها ، إلا أنها تحمل فى الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى إننا لنستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلا فى الوقت نفسه لحيز مكانى(٢) . أما الألوان والأشكال ذات الأبعاد الثلاثية فى لوحة ما فلا يمكن إدراكها « فوريا » ، وإنما يكون إدراكها فى الزمان ومن خلاله ، حتى إننا نجد أن أكثر السمات زمانية ، وهو الإيقاع ، متحقق فى الفنون التشكيلية كالرسم والزخرف والعمارة ، مؤديا دورا هاما فى الوعى بعناصر تجربتنا والربط بين أجزائها وتوحيدها(٣) .

وإذا ساغ أن نطلق على الشعر اسم الفنون التعبيرية ، وعلى الفنون الأخرى اسم الفنون التشكيلية ، فإننا لا نستطيع تجنب الحقيقة الماثلة فى أن « **التشكيل** » قائم فى المجالين ، « وكل ما يمكن استدراكه من اختلاف هو أن التشكيل فى الفنون التشكيلية **حسّى** Senseous ، فى حين أنه فى الفنون التعبيرية **وراء الحسّى** Supra-Senseous ، بمعنى أن الفنان التشكيلى إنما يشكل مادة وينتج عملا كلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث معه التوتر العصبى الذى تثيره

(١) Ernst Diez: A stylistic analysis of Islamic Art. ARS ISLAMICA, Volume III, p. 201.

(٢) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب . مكتبة « غريب » ، القاهرة ١٩٨٤ ، ط ٤ ص ٤٧ .

(٣) النقد الفنى : ص ١٠٠ .

المحسوسات ، فى حين أن الشاعر — رغم أن عمله كذلك تتلقاه الحواس ويحدث التوتر العصبى المنشود — بتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العيانى القائم على الرموز المجردة من كل ما للشىء المحسوس ذاته من خصائص وصفات »(١).

وفى ظل هذا الاشتراك فى صفة التشكيل ، نستطيع أن نتعرف فى الشعر على خواص ، هى — من حيث الظاهر — من نصيب الفنون التشكيلية . ويمكن تعريف هذه الخواص فى الشعر بأنها جزئيات الإبداع ذات العلاقات الزمانية والمكانية ، التى تحدث المتعة دون مفهوم ، كما هو الحال فى فنون الزخرف بوجه عام . وقد أظهرت الفصول السابقة كيف أن مثل هذه الصيغة تنطبق على الفن الإسلامى تمام الانطباق . ولكن كيف يمكن تحليل الشعر على أساسها وصولا إلى قيم جمالية ترتبط بما نفترض إنه يناظرها فى الفن التشكيلى ؟

يقرر « جراهام هو » Graham Hough. أن « لكل فن أداته ، وأداة الأدب هى اللغة ، واللغة تمثل أشياء وأشخاصا وأعمالا وعواطف ، وصلات بنيوية بينها كلها . فماذا يمكن أن يكون قانون الكمال لمادة على هذه الدرجة العالية من التمثيل المباشر لمجموع التجربة الإنسانية ؟ وهل يمكن أن يكون غير القانون الذى يحكم هذه التجربة خلقيا كان أم اجتماعيا ؟ تجيب النظرية الخلقية بالنفى وتقول : لا ، لا يمكن أن يوجد قانون آخر . بينما تقول النظرية الشكلية : نعم ، القانون المطلوب هو قانون آخر ، وأن ثمة قانونا لكمال الأدب متميز عن القانون الخلقى والاجتماعى »(٢) .

فالنظرية الشكلية ، وهى أقرب من سواها إلى روح الشعر العربى ، ترى أن الكمال الملائم للعمل الأدبى يتبع قانونا آخر غير القانون الخلقى والاجتماعى ، وهذا ينطبق من باب أولى على الزخرف الإسلامى . وفى كلا اللونين من الفن نجد أن الهدف هو تحقيق المتعة للمتلقى دون تحقيق غاية خلقية أو اجتماعية .

وفى إطار البحث عن هذا « القانون » الآخر الملائم للإبداع الشعرى العربى ، يمكننا تقسيم بحث عناصر التشكيل فى الشعر بين « أنساق » متعددة ، و « علاقات » قائمة فيما بينها على نحو مايلى :

---

(١) التفسير النفسى للأدب : ص ٤٩ .
(٢) غراهام هو : مقالة فى النقد . ترجمة محيى الدين صبحى ، ص ٢٢ .

المبحث الثانى : أنساق العناصر التشكيلية

إذا كان « جراهام هو » ، فى عرضه للجانب الشكلى الأدب — قد ذهب إلى أن هناك قانونا آخر لكمال العمل الأدبى غير القانون الأخلاق ، فإننا نستطيع أن نجد هذا القانون لدى « كولن » ، عند دراسته للشكل الأدبى ، فيما سماه « قانون تنظيم الإيقاع المكانى » . ويعرف الإيقاع المكانى بقوله إن مرور الزمان يأخذ حيزا فى المكان وعبر المكان ، والعلاقة الإدراكية الناجمة عن تقاطعهما تسمى « الإيقاع » . أما الشكل الفنى الذى يحقق الإيقاع فهو تركيب عضوى من وحدات منفصلة تشغل حيزا فى المكان المحدد »[1] .

وقد ذكرنا أن الإيقاع ليس وقفا على الفنون التى تصنف بأنها زمانية كالأدب فحسب ، بل إن الإيقاع أساس للفنون المكانية أيضا . ونراها فى « التأكيدات المتكررة لخطوط أو أشكال أو ألوان معينة فى اللوحة فإن العمل يصبح ديناميا . وهذا يصدق على تكرار أقواس أو انحناءات معينة فى كاتدرائية ، فالعين تواصل حركتها متوقعة حدوث النمط الإيقاعى فى المستقبل »[2] .

ولعلنا نستنتج من ذلك أن « الإيقاع » من العناصر التى توحى بالحركة المنتظمة الرتيبة ، ومن ثم تشيع فى النفس شعورا بالسكينة والطمأنينة والسيطرة على الانفعالات . ولا أظن أنها « تعبر فحسب عن حالات مبهمة كما هو الشأن فى الموسيقا » كما ذهب إلى ذلك « ديوت هـ. باركر » De Witt H. Parker[3] .

وبرغم المشقة البالغة فى استخلاص هذا العنصر التشكيلى المشترك بين الشعر والفن ، فقد سعى إليه كثير من الباحثين ، ولاحظ بعضهم أنه يرتبط بالطبيعة الإنسانية نفسها ، وما تتصف به من تنظيم فيزيائى مكافئ لما فى الفن من تنظيم

---

(١) Ernst Diez: Op., Cit., p. 201.

(٢) النقد الفنى : ص ١٠٠ ، ويذهب « رومان انكاردن » Roman Ingarden إلى عكس ذلك الرأى ، حيث يرى أن العمل الأدبى تركيب ذو مراحل متعددة ، وأن لبنائه صفة زمنية ، نظرا لأن أجزاءه يتبع أحداها الآخر وفق تعاقب زمنى ، أما الرسم فليست له صفة زمنية بهذا المعنى ، أى أن أجزائه لا يتبع أحدها الآخر وفق تسلسل زمنى . انظر مقاله بعنوان (القيم الفنية والقيم الجمالية) ترجمة سعيد أحمد الحكيم ، منشور بمجلة الثقافة الأجنبية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٩ ، السنة السادسة ، العدد ٣ ، ص ٧٦ .

(٣) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ١١٥ .

للعناصر الشكلية [1]. بل إنه يرتبط بالجانب النفسى كذلك ، نظراً لأن الفن يتركب من الأساس الذى تقوم عليه كل ألوان الحياة النفسية ، كما يقول « روجر فراى » Roger Fry ، فيكشف عن المغزى الوجدانى للزمان والمكان [2].

وهناك من رأى أن العناصر المجردة فى الزخرف الإسلامى تتوالى فى « إيقاع » رتيب ، وكأنها تتوالد بسرعة النظر إليها . وترتبط هذه الظاهرة برتابة إيقاع الحياة فى بلاد العرب ، ورتابة « إيقاع » الشعر العربى ، وهو ما ينطبق على الموسيقا العربية كذلك [3].

على أن توالى العناصر الشكلية فى الشكر العربى يأخذ عدة صور ، تتمثل بأسمائها الأصلية عند النقاد أحيانا (النظام ــ التساوى ــ التكرار) أو تتمثل بأسماء أخرى اصطلاحية ، حسبما جاء فى أبواب البديع التى عرفها العرب [4].

ولنأخذ أهم الأقسام الإيقاعية بأسمائها المجردة ، لنر كيفية تحققها المشترك فى الشعر والفن .

أولا : التكـــــرار :

يعد « التكرار » القانون الأول للفن الإسلامى ، حيث تستعاد الوحدة الجمالية مرات بلا نهاية . والتكرار فى ذاته ، وبغض النظر عن صفات الوحدة المتكررة ، يثير فى النفس إحساسا جماليا لا يتحقق عند إدراكها منفصلة عن غيرها . ويعرفه « كولن » بأنه **استنساخ يتم بوسائل تكوينية خالصة لا تحمل أية دلالة ذاتية** [5]. أى أنه تشكيل العمل الفنى من وحدات ــ بصرية أو سمعية ــ لا تحمل أية دلالة فردية ، ولكنها تحمل دلالة ما عندما تدخل فى نسق تكرارى . والتكرار الذى يحقق هذه الغاية هو التكرار الكامل Full recurrence ، أى تكرار الوحدة التشكيلية بدون تغيير (راجع الشكل رقم ٥) .

وفى الشعر يمكن تقسيم التكرار إلى نوعين :

(١) المرجع السابق : ص ١٢٤ .

(٢) هربرت ريد : معنى الفن . ترجمة سامى خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب . نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٥ نوفمبر ١٩٩٠ ، ص ٣٨ .

(٣) سعد زغلول عبد الحميد : العمارة والفنون فى دولة الإسلام ، ص ١٩١ .

(٤) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ١٢٢ .

(٥) Diez, Ernst: Op.. Cit., ARS ISLAMICA, Volume V, p. 37.

الأول : **تكرار حرف** ، أى خاص بحروف اللغة ، وهو متحقق فى أشكال كثيرة ، تحقق جميعها أثرا جماليا بمجرد اطراد الحروف ، **دون أن يتدخل المضمون اللغوى فى ذلك** . وأول تلك الأشكال هو « **القافية** » ، التى التزمها الشعراء بوصفها حلية تكرارية فى جميع قصائدهم ، بغير علاقة ظاهرة بالموضوع الشعرى ، الذى كان متنوعا بطبيعته داخل القصيدة الواحدة فى الأنموذج الجاهلى .

وإذا كانت القافية ملزمة للشعراء جميعا ، بوصفها داخلة فى الخاصية النوعية للشعر عند العرب ، فإن ألوانا أخرى من التكرار الحرفى استخدمها شعراء العصر العباسى بكثرة ، داخل إطار عام من الزينة الكلامية ، مثل « **السجع** » فى مصطلح الخطيب القزوينى ، أو « **الترصيع** » فى مصطلح أبى هلال العسكرى وأسامة بن منقذ وغيرهما . مثل قول أبى تمام :

تجلّى به رُشْدى وأثْرتْ به يدى
وفاض به ثَمْدِى وأوْرَى به زَنْدى[1]

وقد أورده عبد الرحيم العباسى شاهدا على « **التسجيع** »[2] . وأفرد أسامة بن منقذ فى كتابه « البديع » بابا لما أسماه « **التجزئة** » ، لا يخرج عن معنى الترصيع فى تكراره الحرفى ، وضرب له شواهد منها قول أبى الطيب المتنبى :

فنحنُ فى جَذَلٍ والرُّومُ فى وَجَلٍ
والبحرُ فى خجلٍ والبَرُّ فى شُغُلٍ[3]

ومنه « **التشطير** » ، الذى يعتمد على تنويع إيقاع السجع بين شطرى البيت ، كقول أبى تمام ، فيما أورده القزوينى من شواهد :

تدبير معتصم بالله منتقم ... لله مرتغب فى الله مرتقب[4]

ومنه « **لزوم ما لا يلزم** » ، وهو ــ عند القزوينى ــ أن يجىء قبل حرف الروى وما فى معناه من الفاصلة ما ليس بلازم فى مذهب السجع ، كقول

(١) الإيضاح : ٦ / ١١٠ .
(٢) معاهد التنصيص : ٣ / ٢٨٩ .
(٣) البديع فى نقد الشعر : ص ٦٣ .
(٤) الإيضاح : ٦ / ١١١ .

الشاعر :

سأشكر عمرا إن تراخت منيتى
أيادى لم تمنن وإن هى جلّت
فتى غير محجوب الغنى عن صديقه
ولا مظهر الشكوى إذا النعل زلّت(١)

الثانى من أنواع التكرار هو **التكرار اللفظى** ، وصوره كثيرة فى الشعر العربى ، أهمها التجنيس ، وبعض أحوال الإطناب ، وما أوردته البلاغة العربية فى باب « التكرير أو الترديد». لكن أهم شواهده وأكثرها دلالة على الظاهرة التشكيلية فى الشعر العربى ، ما جاء فى باب **باب التكرار** » فى الجزء الثانى من كتاب « العمدة » لابن رشيق ، لأنه يحقق البنية الزخرفية التى يمكن مقارنتها بما فى الفن الإسلامى ، إذ تدور الأبيات المتعاقبة حول « لفظة مركزية » تتكرر بانتظام فى موضع واحد من القصيدة ، وتتعاقب عليها سائر الألفاظ وكأنها مشدودة إليها أو منبثقة منها ، مثلما هو فى الأشكال النجمية فى الزخرف الإسلامى ، حيث يكون المركز المتكرر مصدر إشعاع ثابت لعديد من الخطوط . مثل قول امرىء القيس :

ديارٌ **لسَلْمى** عافياتٌ بذى خال
أَلَحَّ عليها كلُّ أَسْحَمَ هَطَّالِ
وتحسَبُ **سَلْمى** لا تزالُ ترى طَلاً
من الوحش أو بَيْضًا بِمَيْثَاءَ مِحْلالِ
وتحسَبُ **سَلْمى** لا تَزالُ كعهدِنا
بوادى الخُزَامَى أو على رَسِّ أَوْعالِ
ليالىَ **سَلْمى** إذْ تُريكَ مُنَصَّباً
وجيداً كجيد الرِّئْم لَيْسَ بِمِعْطَالِ(٢)

ومثل قول ابن الزيات :

أَتَعْزِفُ أم تقيمُ على **التَّصَابِى**
فقد كَثُرَتْ مُنَاقَلَةُ العِتَابِ

(١) الإيضاح : ٦ /١١٥ .
(٢) الديوان : ص ٢٦ ، ٢٧ . والعمدة : ٢ /٧٤ .

إذا ذُكِرَ السُّلُوُّ عن **التصابى**
نَفَرْتَ من اسمه نَفَرَ الصِّعَابِ
وكيف يلام مثلك فى **التصابى**
وأنت فتى المَجَانَةِ والشَّبابِ ؟
سأعزف إن غزفت عن **التصابى**
إذا ما لاح شيب بالغُراب
ألم ترنى عَدَلْتُ عن **التصابى**
فأغْرَتْنِى الملامةُ بالتصابى ؟[1]

وهناك ضرب من التكرار اللفظى يبدو وكأنه جاء للتوكيد فحسب ، ولكن معاودته بشكل منتظم فى أبيات القصيدة يعطى لها قيمة تشكيلية أكبر من مجرد التوكيد . مثل قول ابن المعتز :

لِسَانى لِسِرِّى كتومٌ كتومُ	ودمعى بحبى نمومٌ نمومُ
ولى مالكٌ شفنى حبُّه	بديعُ الجمال وسيمٌ وسيمُ
له . مقلتا شادِنٍ أحْوَرٍ	ولفظ مسحورٌ رخيمٌ رخيمُ
فدمعى عليه سجومٌ سجومٌ	وجسمى عليه سقيمٌ سقيمُ[2]

ثانيا : التوازن :

وهو يظهر فى الزخرف الإسلامى فى الأشكال التى تعتمد على وجود عنصرين تشكيلين متماثلين داخل الوحدة الزخرفية ، يتخذان موضعين يشعران بوجود « توازن » فى حركة الانثيال التشكيلى ، وبخاصة حين تتطلبها ضرورات تكوينية عملية ، مثل زخرفة جانبى قصر أو مسجد ، أو جانبى محراب أو منبر . إذ تستغل هذه الضرورة فى إبراز طاقات فنية كامنة فى الازدواج المتوائم مع الشكل العام .

ويقول « جيروم ستولنيتز » إن « التوازن » من أكثر أنواع التنظيم الشكلى شيوعا ، ويعرّفه بأنه « ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر أو يعوضه ... كما هى الحال عندما توضع الموضوعات المتشابهة داخل لوحة فى نفس الوضع على كلا جانبى المحور المركزى »[3] .

(١) العمدة : ٢ /٧٧ .
(٢) العمدة : ٢ /٧٨ .
(٣) النقد الفنى : ص ٣٥٢ .

وفى الشعر العربى يظهر « التوازن » فى أكثر من صورة ، منها « **رد العجز على الصدر** » الذى يتكرر فيه لفظ فى شطرى البيت ، بطريقة توحى بالفكرة التشكيلية التى تحقق التوازن . كقول الأقيشر :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه
وليس إلى داعى الندى **بسريع**[1]

وهنا تكرر اللفظ بصورته ومعناه ، وقد يتضمن التوازن جناسا أيضا ، حين يتفق اللفظان صورة ويختلفان معنى ، كقول الشاعر :

ذوائب سود كالعناقيد أرسلت
فمن أجلها منا النفوس **ذوائب**[2]

وهناك نوع من التشكيلات البديعية سماه الخطيب القزوينى « **الموازنة** » ، ولكنه برغم اسمه يختلف عما سبق ، فهو لا يعتمد على التكرار اللفظى البحت ، بل على وحدة الوزن بين لفظين فى شطرى البيت ، وغالبا ما يكونان لفظى الفاصلتين ، مثل قول أبى تمام :

مها الوحش إلا هاتا **أوانس**
قنا الخط إلا أن تلك **ذوابل**

وقول البحترى :

فأحجم لما لم يجد فيك **مطعما**
وأقدم لما لم يجد عنك **مهربا**[3]

ولكن ذلك لا يحقق القيمة الجمالية للتوازن كالأمثلة السابقة .

ثالثا : التقابـل :

ويعرفه « جيروم ستولنيتز » بأنه « وضع عناصر **غير متشابهة** كل مقابل الآخر ، بحيث تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة كل مع الآخر . فالطابع المميز لكل عنصر يلفت أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل له ، كاللون الحار إزاء

---

(١) الإيضاح : ٦ /١٠٢ .
(٢) نهاية الإيجاز : ص ٦٣ .
(٣) الإيضاح : ٦ /١١٢ و ١١٣ .

اللون البارد مثلا »[1] . ومن الشواهد الشعرية على مثل هذا التقابل اللونى قول أبى تمام :

تردى ثياب الموت حمرا فما أتى
لها الليل إلا وهى من سندس أخضر

وقول أبى الطيب :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى
وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى[2]

ولا نستطيع أن نزعم أن التقابل اللونى هو من ابتكارات العباسيين ، فقد كان ماثلا فى الشعر الجاهلى ، دالا على حسّ تشكيلى وافر ، فى مثل قول عمرو بن كلثوم :

بأنا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قد روينا

ورغم أن الزخرف الإسلامى يعتمد غالبا على التقابل التكرارى ، حيث يتحقق **تماثل** العناصرَ الجمالية ، فإن التقابل القائم على **اختلاف** العناصر الزخرفية ليس قليلا فى الفن الإسلامى ، ومنه أمثلة فى الزخارف الهندسية والنباتية ، وزخارف الخط العربى . (شكل رقم ٨) .

ويضرب ثروت عكاشة المثل بزخارف نوافذ مسجد ابن طولون بالقاهرة على التقابل الزخرفى مع **تحاشى تكرار الصيغ الزخرفية** فى النوافذ ، برغم توحد شكلها العام ، ويمتد تقابل الصيغ التى من هذا النوع إلى العقود الموجودة فى الرواق الغربى[3] .

ويبدو التقابل فى **الشعر** محققا لصور جمالية لا حصر لها ، من ذلك قول أبى دلامة :

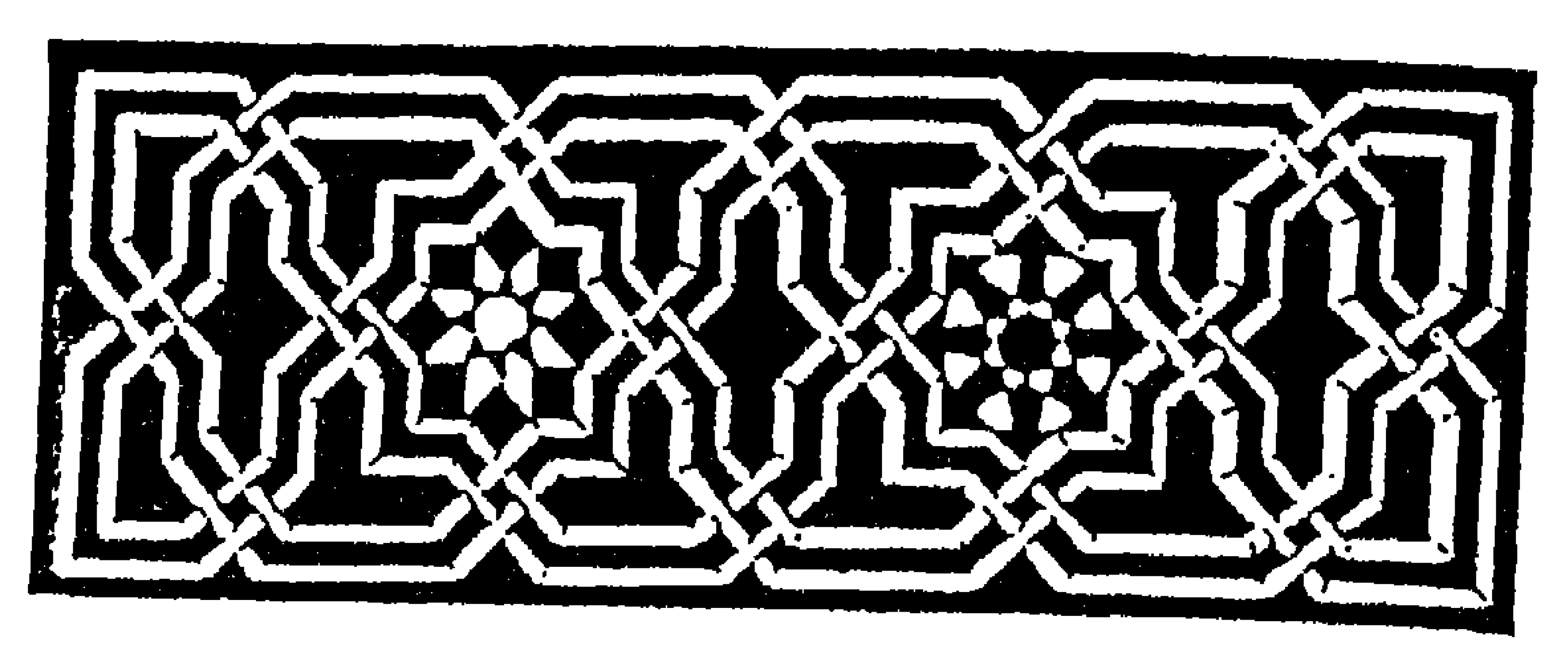
ما أحسن الدين والدنيا إذا اجتمعا وأقبح الكفر والإفلاس بالرجل

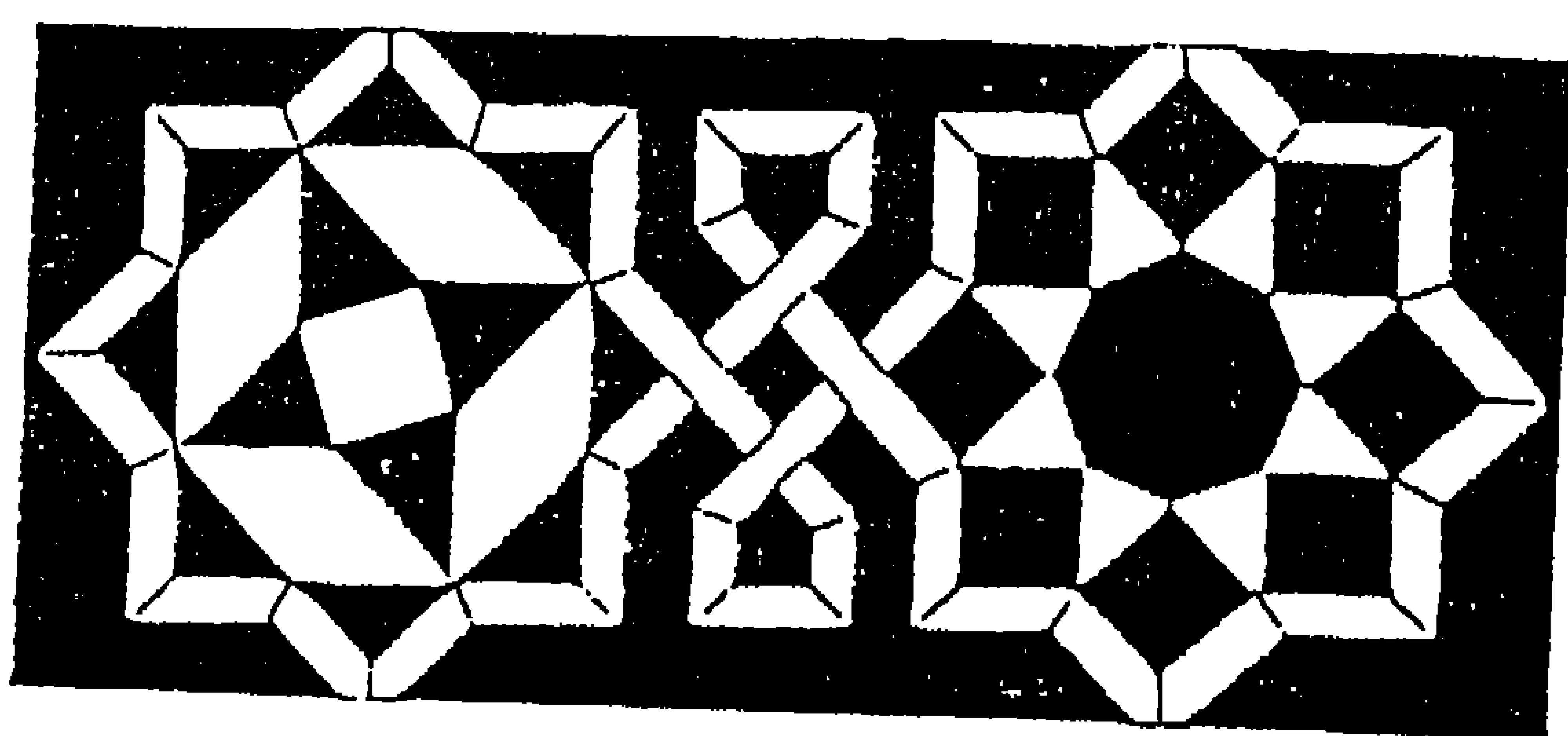
---

(١) النقد الفنى : ص ٣٥٢ .

(٢) الإيضاح : ٥ /١٢ و ١٨ .

(٣) ثروت عكاشة : القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ، ص ٣٥ .





« شكل رقم ٨ »

زخارف إسلامية هندسية يتحقق فيها جمال التقابل بالاختلاف

وقول أبي الطيب :

فلا الجود يفنى المال والجد مقبل
ولا البخل يبقى المال والجد مدبر(١)

ويزيده بعض الشعراء بضروب من الجناس ، فيبدو كأنه محقق لقيمة « التوازن » أيضا ، كقول الوزير أبي القاسم المغربي :

نديمتي جارية ساقية ونديمتي ساقية جارية(٢)

ومنه ما يسميه البلاغيون « المزاوجة » ، « وهي أن يزاوج — الشاعر — بين معنيين في الشرط والجزاء » ، كقول البحتري :

إذا ما نهى الناهي فلج بي الهوى
أصاخت إلى الواشي فلج بها الهجر

---

(١) الإيضاح : ٦ /١٧ .

(٢) البديع في نقد الشعر : ص ٥٠ .

وقوله أيضا :

إذا احتربت يوما ففاضت دماؤها
تذكرت القربى ففاضت دموعها[1]

ومنه أيضا « **العكس والتبديل** » ، وهو إيراد المعنى وعكسه بين الشطرين ، كقول المتنبى :

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله
ولا مال فى الدنيا لمن قل مجده[2]

ومنه كذلك « **التفريق** » ، وهو إيقاع تباين بين أمرين من نوع واحد ، كقول الشاعر :

من قاس جدواك بالغمام فما
أنصف فى الحكم بين شكلين
أنت إذا جدت ضاحك أبدًا
وهو إذا جاد دامع العين[3]

ويدخل فى نطاق التقابل كذلك « **الجمع مع التفريق** » ، وهو إدخال شيئين فى معنى واحد مع التفرقة بينهما من جهتين ، كقول الشاعر :

فوجهك كالنار فى ضوئها
وقلبى كالنار فى حرها[4]

والشعر العربى فى الواقع ملىء بتشكيلات تقابلية ، تنبئ كثرتها عن نزوعه التشكيلى الواضح . وقد وصف البلاغيون منها : « مراعاة النظير » ، و « تشابه الأطراف » ، و « إيهام التناسب » ، و « التفويف » ، و « التكافؤ » ، و « الاستثناء » .

فمن أمثلة « مراعاة النظير » قول أسد بن عنقاء الفزارى :

---

(١) الإيضاح : ٦ /٣٤ .
(٢) المصدر السابق : ٦ /٣٥ و ٣٦ .
(٣) المصدر السابق : ٦ /٤٦ .
(٤) المصدر السابق : ص ٦ /٤٨ .

كأن الثريا علقت في جبينــــه
وفى خده الشعرى وفى وجهه القمر[1]

فقد تم التقابل بين جزئيات راعى فيها الشاعر استخدام مادة تصويرية ذات طبيعة واحدة ، وهى أجرام السماء ، كما راعى أن تكون العناصر المشبهة كلها واحدة كذلك من وجه المخاطب .

ولكن تراكم العناصر التشبيهية دون خطة واضحة ، يفقدها كثيرا من قيمتها التشكيلية ، ويصبح التقابل بلا معنى ، كالشاهد الذى أورده أسامة بن منقذ فى باب الازدواج ، وهو قول القائل :

كبدر الدجى كالشمس كالفجر كالضحا
كصرف الردى كالغيث كالليث كالقطر[2]

ومن أمثلة « التفويف » ، وهو وجود أكثر من تقابل فى البيت الواحد ، كقول أبى العباس الناشىء :

فوشى بلا رقم ، ونقش بلا يد
ودمع بلا عين ، وضحك بلا ثغر[3]

ومن « الاستثناء » ، الذى يتحقق فيه تقابل ، قول الشاعر :

أخو ثقة لا يهلك الخمر ماله
ولكنــه قد يهلك المال نائلــه[4]

ومن « التكافؤ » ، وهو مصطلح استعمله قدامة بن جعفر للدلالة على التقابل ، قول الشاعر :

بطاءٌ عن الفحشاء لا يحضُرُونها
سراعٌ إلى داعى الصباح المُثَوِّب[5]

---

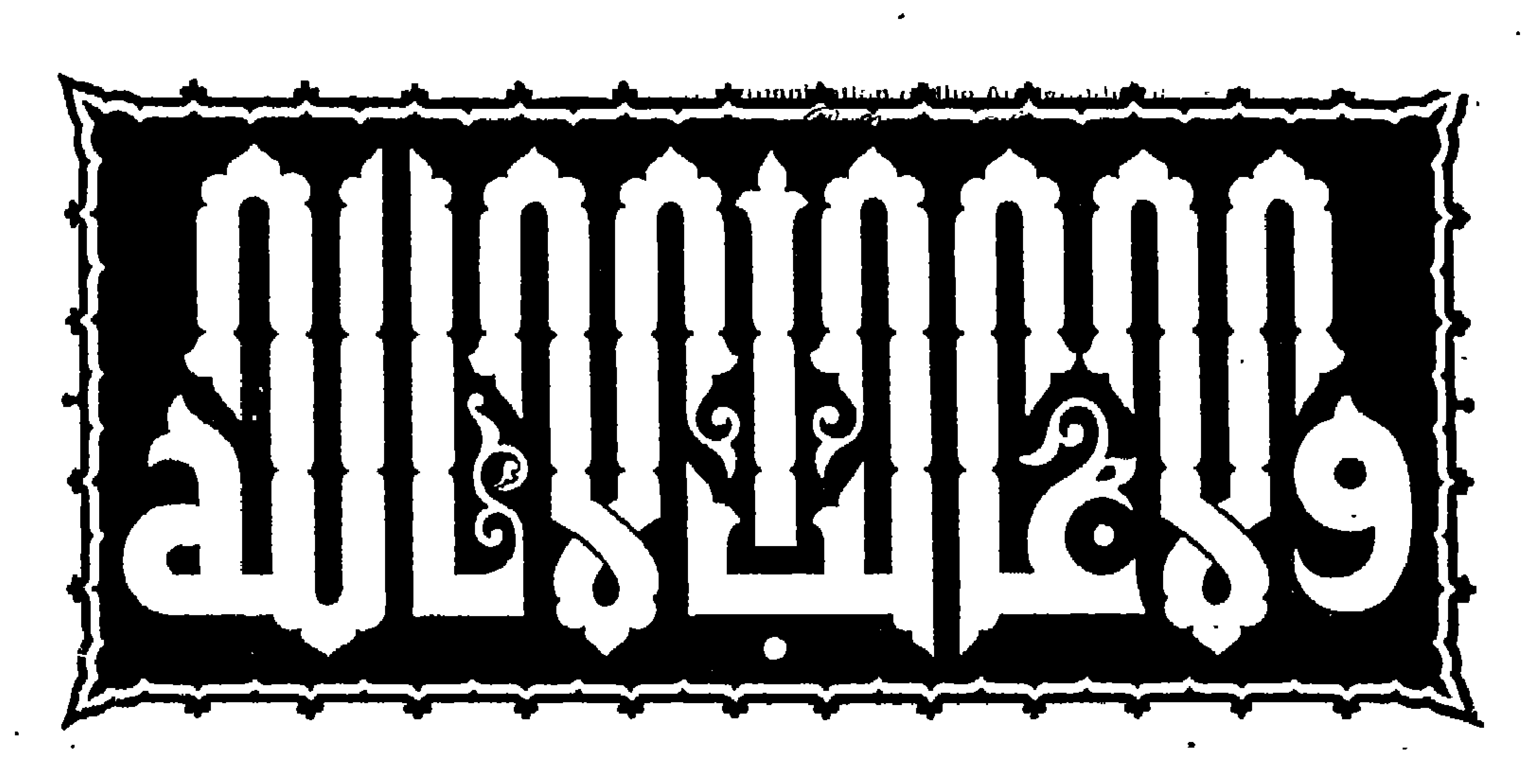
(١) المصدر السابق : ٦ / ٢٠ .
(٢) البديع فى نقد الشعر : ص ١١٥ .
(٣) الإيضاح : ٦ / ٢٤ .
(٤) البديع فى نقد الشعر : ص ١٢٢ .
(٥) نقد الشعر : ص ١٤٨ .

لكن البلاغيين فى دراستهم للتقابل التمسوه فى أدق النماذج التى توحى بالزخرف المحدود فى كلمتين متجاورتين ، كقول المتنبى :

★ وفعله ما تريد الكف والقدم ★[1]

رابعا : التوافـــق :

هو وحدة النسق Symmetry الذى تنتهى به الوحدات الزخرفية ، بحيث يكون هذا النسق ظاهرا ظهور الإفريز الخارجى ، الذى تنتهى عنده كل وحدة . وهو متحقق بوجه عام فى الشرائط التى تحاط بها وحدات الزخارف ، ولكنه أكثر تحققا فى صور الخط العربى ، التى اتجه كثير منها ـ وبخاصة الكوفى ـ إلى تحقيق غايات التجميل التشكيلى على نحو شديد الإتقان ، وإن الخط النسخى العادى لا يخلو منها (الشكل رقم ٩ أ و ب) .



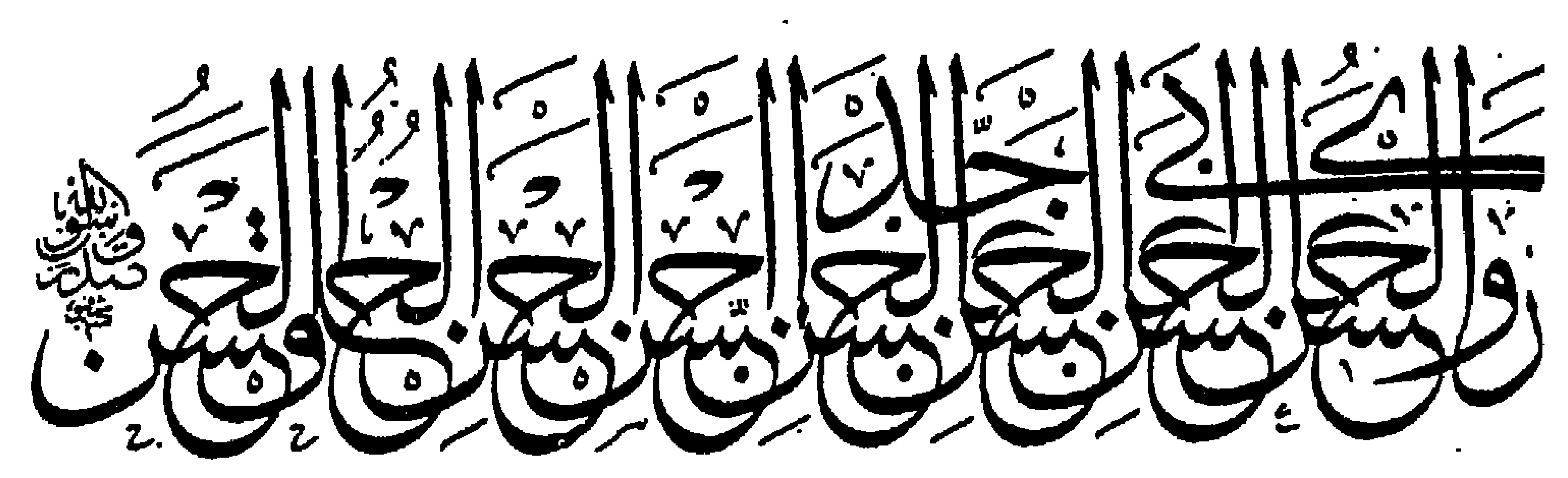
« الشكل رقم ٩ أ »
خط كوفى يتحقق فيه توافق نسقى Symmetry فى النهايات العليا للتشكيل .

ويقابل ذلك فى الشعر لون ازدهر فى العصر العباسى ، سماه أبو هلال العسكرى وأسامة بن منقذ باسم : « التطريز » : « وهو أن يقع فى أبيات متوالية

---

(١) العمدة : ٢ /١٦ .

من القصيدة كلمات متساوية فى الوزن فيكون منها كالطراز من الثوب »(١) . وامتدحه ابن طباطبا لأنه « يجلو الهم ويشحذ الفهم »(٢) .



Resim: 228 — Yine Şefik Beyin celî sülüsle çok san'atlı bir "hadis-i Şerif" istifi (Üsküdar Aziz Mahmud Hüdayî Câmiînden).

« شكل رقم ٩ — ب »
خط ديوانى ، من التراث التركى ، يتحقق فيه التوافق النسقى فى النهايات السفلى والعليا للتشكيل .

ومنه قول الشاعر :

أمسى وأصبحُ من هجرانكم وَصباً   يَرْثى لى المشفقان : الأهلَ ، والولدُ

قد خدَّدَ الدمعُ خدى من تذكركم   واعتادنى المضنيان : الوجد والكمد

وغاب عن مقلتى نومى ونافرها   وخاننى المُسعدان : الصبر، والجلد

لو رمت إحصاء مابى من جوى وضنـى   لم يحصه المحصيان : الوزن ، والعدد

أو رمت من ضعف جسمى حمل خردلة   ما ضمها الأقويان : الزّند، والعضد

أستودع الله من أهواه كيف جرت   بشخصنا الحالتان : القرب ، والبعد

لا غرو للدمع أن تجرى غواربُه   وتحته المُضرِمان : القلبُ ، والكبد

كأنما كبدى شِلْوٌ بمسبَعَـةٍ   ينتابها الضاريان : الذئب ، والأسد

لم يبق غيرُ خَفِيٍّ الروح فى جسدى   فداؤك الباقيان : الروح والجسد(٣)

وكتب بهذه الطريقة أحمد أبى طاهر ، فى مدح أبى القاسم ، قصيدة مطلعها :

إذا أبو قاسم جادت لنا يده   لم يحمد الأجودان : الغيث، والمطـر(٤)

---

(١) الصناعتين : ص ٣٣٩ .
(٢) عيار الشعر : ص ٩٠ .
(٣) البديع فى نقد الشعر : ص ٦٥ .
(٤) المصدر السابق : الصفحة نفسها .

وكتب ابن حيدرة قصيدة مطلعها :

نصحتُ فأخلصتُ النصيحة فى الفضل
وقلت فسيرت المقالة فى الفضلِ

ألا إنّ فى الفضل بن سهلٍ لعبرةً
إذا اعتبرَ الفضل بن مروانَ بالفضلِ

وللفضلِ فى الفضل بن يحيىِ مواعظٌ
إذا فكّرَ الفضلُ بن مروان فى الفضلِ

فأبْقِ جميلا من حديثٍ تغزْ به
ولا تدعِ الإحسانَ والأخذَ بالفضل

فإنك قدْ أصبحت للملكِ قيِّمًا
وصرتَ مكان الفضلِ والفضلِ والفضلِ

ولم أرَ أبياتا من الشعرِ قبلها
جميعُ قوافيها على الفضل والفضل

وليس لها عيبٌ إذا هى أنشدت
سوى أنّ نصحى الفضل كان من الفضلِ(٣)

وصنع الحريرى من أبيات المقامات توافقا نسقيا يشمل بدايات الأبيات ونهاياتها ، فيما يشبه زخارف الخط العربى ، باستخدام حرفى الهمزة والسين ، فى أولها ، والسين والألف اللينة فى آخرها ، كما أنها صالحة للقراءة من الجانبين :

أسْ أرْمَلا_ إذا عَرَا وارْعَ إذا المرءُ أسا
أسند أخا نباهةٍ أبن إخاء دنسا
أسل جناب غاشمٍ مشاغب إن جلسا
أسر إذا هب مزا وارم به إذا رسا
أسكن تقو فعسى يُسْعِفُ وقت نكسا(٣)

وافتن الشعراء العباسيون فى هذا اللون ، فزادوا فيه مساحة الإفريز الزخرفى ، مثل قول البحترى :

---

(١) البديع فى نقد الشعر : ص ٦٦ .

(٢) معاهد التنصيص : ٢ /١٩٥ .

(٣) المصدر السابق : ٣ /٢٩٧ .

يعلو السماء ثلاثةٌ فى أرضها	إفْضَالُه ، وجَدَاهُ ، والإنعامُ
وثلاثةٌ تغشاك مهما نلته	إرفـاده ، والمن ، والإكـرامُ
وثلاثةٌ قد جانبت أخلاقَه :	قولُ البُذا ، والزورُ ، والآثامُ
وثلاثةٌ فى العزمِ من أفعاله :	تدبيرُه ، والنَّقضُ ، والإبرامُ[1]

وقول عمرو بن معد يكرب :

وكأن طعم مدامةٍ جبليةٍ	بالمسك ، والكافور ، والريحانِ
شنبٌ عليه قلائدٌ منظومةٌ	بالـدُّرِّ ، والياقـوتِ ، والمَرْجـانِ[2]

وأسرف ابن الرومى فى ذلك باستخدام الألفاظ لغرض الزينة الخالصة ، فقال :

أمورِكم بنى خاقان عندى	عُجابٌ فى عُجابٍ فى عُجابِ
قرونٌ فى رءوسٍ فى وجوهٍ	صلابٌ فى صلابٍ فى صلابِ
هجَرتكمُ وهجركمُ ورأيى	صوابٌ فى صوابٍ فى صوابِ[3]

المبحث الثالث : علاقات العناصر التشكيلية

الأشكال « البسيطة » بوجه عام ليست لها صفة استطبقية ، ومعنى ذلك أن الألوان والأشكال والأنغام المفردة لا تعد جميلة ، لا تتمثل فيها العلاقات التى نجدها فى « المركب » منها[4] .

ويذهب « هربرت ريد » إلى أن العلاقات هى القانون الأول للجمال إذا قسناه بالإيقاع أو أى شكل من أشكال السيمترية[5] .

ولا خلاف على أن التصوير الإسلامى قائم على خلق العلاقات الجمالية بين عناصره التشكيلية ، مع التنويع الشديد فى تلك العلاقات ، ويكفى أن نعود إلى الأشكال الهندسية النجمية ، لنكتشف الثراء البالغ الذى تحدثه العلاقات الخطية ، وقدرتها المذهلة على خلق إحساس جمالى طاغ ، لا يرجع إلى خصائص

---

(١) البديع فى نقد الشعر : ص ٦٨ .
(٢) المصدر السابق : الصفحة نفسها .
(٣) المصدر السابق : ص ٦٩ .
(٤) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ١١٧ .
(٥) المرجع السابق : ص ١٢٣ .

كل خط على حدة . هذا فضلا عن أن العلاقات الشكلية فى الطبق النجمى تتسم بالمرونة الشديدة ، وتحمل إمكانية ابتداع ما لا نهاية له من الأشكال ، رغم قيامها على أساس فكرة جمالية واحدة هى تلاقى رءوس مثلثات فى مركز دائرة تصنعها الخطوط . ويمكن أن يقارن هذا بثراء التشكيلات الشعرية والعربية ، وإمكانياتها العريضة فى خلق ما لا يحد من الأقسام ، على نحو ما اكتشف البلاغيون المتأخرون .

وفى الشعر العربى تتبع **العلاقات** بين العناصر التكوينية قانونا واحدا هو قانون الشكل ، حيث لا يكتمل الجمال إلا بنجاح العلاقات فى خلق شكل ذى مغزى . وهذه العلاقات تشمل الكم والنوع .

أولا : العلاقات الكمية : يفرض الشكل الشعرى العربى التقليدى نظاما صارما على حدود الجمالية الأساسية فيه وهى « البيت » . ويمكن أن نصف البيت بأنه — من حيث الكم — حيز ثابت كإطار الصورة لا يملك الشاعر أن يخرج عنه أو أن يقصر دونه ، وليس من حقه أن يوسع الإطار أو يضيقه . الأمر الذى يناظر إلى حد كبير فكرة ملء الفراغ فى الزخرف العربى ، واحترام الحدود المكانية للإبداع . وتحقق ذلك أيضا فى كثير من لوحات الخط العربى .

والشاعر العربى فى مواجهة القيد الكمى للبيت الشعرى ، يجد نفسه أمام موقفين : الأول يقصر فيه الكم الإبداعى عن حدود القالب النمطى . والثانى يزيد فيه كم الإبداع عن حدود ذلك القالب . فإما أن يزيد كلامه حتى يكمل النقص ، أو يبتر كلامه حتى يلتزم الكم المحدد . وعلى الرغم من أن كلتا الحالتين تعتمدان على تصورات البلاغيين وافتراضاتهم بشأن تجارب الشعراء ، فإنهما تمثلان ذوق العصر العباسى من حيث قدسية الحدود الكمية الواجب على الشعراء التزامها .

(أ) نقص الكم الإبداعى

وهذه الحالة يعالجها الشاعر ، كما ذكر البلاغيون ، بزيادة كلمة أو أكثر تسد الثغرة المفترضة فى البيت ، ولا تأتى الكلمة الزائدة أو ما هو أكثر منها بالطبع بغير فائدة سوى تكملة النقص ، بل إنها غالبا ما تزيد المعنى الأصلى ، وهذا من طبيعة الصياغة الشعرية . وقد سمى قدامة وابن رشيق هذه الحالة باسم « الإيغال » ،

وسماها الحاتمى « التبليغ » ، نحو قول الأعشى :

كناطـح صخـرةٍ يومـا ليفلقهـا
فلم يَضِرْها وأوهى قَرْنَهُ الوَعِلُ

« فقد تم الكلام بقوله : وأوهى قرنه ، فلما احتاج إلى القافية قال : « الوعل »[1] .

وقول ذى الرمة :

قف العيس فى أطلال مية – واسألِ
رسوما كأخلاق أرداء المسلسلِ

« فتم كلامه ثم احتاج إلى القافية فقال : المسلسل ، فزاد شيئا »[2] .

وهناك ضرب آخر من هذا الباب سماه البلاغيون « الحشو » ، يكون عندما تضاف الزيادة داخل البيت لا فى آخره ، ومنه قول الشاعر :

نـأتْ سلمى فعاودنـى صـداعُ الـرأس والـوَصَبُ

« فالرأس حشو لا فائدة فيه ، لأن الصداع لا يكون فى الرِّجْل ولا فى الأنف ، وإنما هو فى الرأس »[3] .

وقول الشاعر :

أبْغِـى فتًى ، لم تَذِرَّ الشمسُ طالعةً
يوما من الدهر إلا ضَرَّ أو نفعا

« فقوله : طالعة ، حشو لا فائدة فيه ، لأن ذرت وطلعت بمعنى واحد »[4] .

(ب) زيادة الكم الإبداعى

وهو الأمر الذى يعالجه الشاعر بإجراء « بتر » للزيادة مهما تكن ، ويسمى البلاغيون هذه الحالة باسم « التثليم » وتعريفه : « أن يأتى الشاعر بأشياء يقصر

(١) العمدة : ٢ /٥٧ .
(٢) العمدة : الصفحة نفسها ، وقدامة : ص ١٦٩ .
(٣) البديع فى نقد الشعر : ص ١٤٣ .
(٤) المصدر السابق : الصفحة نفسها .

عنها العروض فيضطر إلى ثلمها والنقص منها » . مثال ذلك قول أمية بن أبى الصلت :

ما أرى من يغيثنى فى حياتى
غير نفسى إلا بنى إسرال

أى : « بنى إسرائيل »[1]

وقول لبيد :

« دَرْسَ المَنَا بمتالعٍ وأبَانِ *

أراد بالمنا : المنازل .

وقول علقمة :

كأن إبريقهم ظَبْىٌ على شَرَفٍ
مُقَدَّمٌ بِسَبَا الكَتَّانِ مَفْدُومُ

يريد : بسبائب الكتان[2] . والسبائب جمع سبيبة ، وهى الشُّقة الرقيقة من الكتان .

ثانيا : العلاقات النوعية : عندما بدأ النقد العربى فى القرن الرابع محاولاته لتحليل الوسائل التصويرية فى الشعر العربى ، أدرك الثنائية التى تتميز بها أساليب البيان ، وتعدد أنواع العلاقات التى تقوم بين كل طرفين داخل تلك الثنائية . وذهب البلاغيون فى شأن فلسفة « التشبيه » ، وهو أبسط شكل لتلك الثنائية ، إلى أن العلاقة بين طرفيه تقبل تنوعات عديدة ، كشف ابن طباطبا عن جزء منها[3] ، وقدامة عن جزء آخر[4] . ثم حلل عبد القاهر الجرجانى علاقات التشبيه تحليلا مقارنا حاول به أن يخلص مفهومه من غيره ، وفعل الأمر نفسه فى الاستعارة[5] . وتوالت دراسات أخرى بعد ذلك بصورة كشفت عن حقيقة الذوق العربى إزاءه .

(١) نقد الشعر : ص ٢٠٦ .
(٢) البديع فى نقد الشعر : ص ١٧٨ و ١٧٩ .
(٣) عيار الشعر : ص ٣٠ وما بعدها .
(٤) نقد الشعر : ص ١٢٤ وما بعدها .
(٥) أسرار البلاغة : ص ٦٤ .

وذهب الرمانى ، وأيده ابن رشيق بعد ذلك ، إلى أن التشبيه البليغ هو ما يخرج الأغمض إلى الأوضح ، وزاد عليه ابن رشيق بأن مدَّ هذا الحكم أيضا إلى الإستعارة[1] . وقال القزوينى: « التشبيه يخرج النفس من الخفى إلى الجلى ، ومما لم تألفه إلى ما ألفته »[2] .

وفى كل الأقسام التى وضعها البلاغيون تفريعا على هذا المبدأ ، كان الشكل المادى المجسد لما تقع عليه الحواس قاسما مشتركا بين التشبيهات ، سواء كان ذلك فى أحد الطرفين أو فيهما معا . أما تشبيه المعقول بالمعقول ، وهو الشكل غير المادى للعلاقات بين الطرفين ، فلم يحظ إلا بأقل تأييد من البلاغيين . وقال الفخر الرازى إن « التشبيه بالوصف المحسوس أتم من التشبيه بالوصف المعقول »[3] .

ولذلك فإن قول الشاعر :

لا تحسبن الموت موت البلى ....

لقى منذ وقت مبكر استياءً كثيرا من النقاد ، لخلوه من الشكل المادى واعتماده على المدركات العقلية التى لا تقبل التجسد بطبيعتها . بينما أفرط هؤلاء النقاد فى مديح تشبيهات ابن المعتز وغيره ممن التزم بالتشكيل الحسى ، وقابل بين صور شديدة التجلى لحاسة البصر خاصة .

وأدرك البلاغيون منذ القرن الرابع كذلك أن إزالة الغموض ليس هو الهدف الوحيد من التشبيه ، فأغلب التشبيهات يكون فيه المشبه ، ويقابله المستعار له فى الاستعارة ، معروفا تماما للسامع ، ولذلك جعلوا من الأقسام الهامة للتشبيه وكذلك الاستعارة (إخراج ما لا قوة له فى الصفة إلى ما له قوة فى الصفة) . وبذلك عرفوا إمكانات التشبيه والاستعارة ونحوهما فى الانطلاق بلا قيود .

وإذا عددنا الثنائية هى السمة التشكيلية للتشبيه والاستعارة ، فإنها كذلك سمة الكناية ، لأنها تحقق إمكانيات إخراج ما لا قوة له فى الصفة إلى ما له قوة . فإن الفرق بين قولنا :

(١) الرمانى : النكت فى الإعجاز القرآنى ، ص ٨١ ، والعمدة : ١ /٢٨٧ .

(٢) الإيضاح : ٤ /٢٢ .

(٣) نهاية الإعجاز : ص ٩٨ .

هـو ← كريم أو هـى ← طويلة العنق

وقولنا :

هو ← كثير الرماد أو هى ← بعيدة مهوى القرط

هو أننا أضفنا الصورة الحسية إلى الصفة المعروفة أصلا من أجل تقوية الأثر فى نفس السامع ، وتعتمد قوة الكناية على حلول الصورة الحسية تماما محل الصفة الموصوفة .

فهذه إذن هى الحقيقة الأولى فى وسائل التصوير فى الشعر العربى : اقتران ثنائى فى ظل تنوعات لا حد لها .

أما الحقيقة الثانية فهى الاختلاف النوعى بين العنصرين الداخلين فى العلاقة الثنائية ، والمدى الذى يمكن أن يصل إليه هذا الاختلاف .

فى القرن الرابع كان « التقارب الشديد » أو « التناسب » بين الطرفين مطلبا يمثل ذوقا تقليديا عند النقاد . وفضل قدامة فى هذا الصدد أن يكون التقارب بالغاحدّه الأقصى بين الطرفين ، حتى « يدنى بهما إلى حال الاتحاد » ، وأيده المرزوقى فى عموده .

لكن نقاد القرن الخامس بدأوا يتقبلون عكس ذلك ، وقال عبد القاهر « إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ... »[1] . وقال ابن رشيق : « وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك »[2] .

ونرى أن هذه النزعة كانت تطورا فى عكس الاتجاه الذى سار عليه الذوق العربى ، فإن الأصل فى جماليات التكوين فى الصورة الشعرية العربية ، أن تقوم على أساس التقارب لا التباعد بين العنصرين المتقابلين فى التكوين ، لأن التباعد فيه كدّ للذهن لا يتناسب مع « شكلية » التجميل فى الذوق العربى ، ولا مع استدعائه لأسباب « الامتاع دون مفهوم » المقابل فى الفن الإسلامى .

---

(١) أسرار البلاغة : ص ١٠١ .

(٢) العمدة : ١ /٢٨٩ .

وإذا كان التقارب يحقق متعة اكتشاف التشابه بين العنصرين مباشرة ، محدثا علاقة أقرب إلى التوازن التشكيلى ، فإن التباعد لا يحقق شيئا من ذلك ، ولا يستدعى بدلا منه « الإمتاع العقلى » بالاجتهاد فى اكتشاف العلاقة الخفية بين العنصرين اللذين يضعهما الشاعر بصورة التحدى للسامع .

والدليل على شذوذ هذه النزعة عن الذوق العربى ، المتكيف مع التصوير التشكيلى المباشر ، أن البلاغيين المتأخرين لم يولوها أدنى اهتمام . فالقزوينى (٧٣٩ هـ) عدّ التشبيه المتباعد مجرد واحد من سبعة « أغراض » للتشبيه تعود إلى المشبه[١] . وجعله العباسى (٩٦٣ هـ) شاهدا على ندرة حضور المشبه به فى الذهن عند حضور المشبه ، وذلك فى « لقاء صورتين متباعدتين غاية التباعد »[٢] .

وهذا كله يؤكد أن أساس الذوق العربى فى تكوين الصورة الشعرية هو أساس تشكيلى واضح .

---

(١) الإيضاح : ٤ /٧٣ .
(٢) معاهد التنصيص : ٢ /٥٦ .

الخاتمـــــة

لا أظن أن هذا البحث يمكن أن يكون أكثر من مقدمة لهذا النوع من الدراسات ، التى تحاول أن تنفذ من أقطار الأدب إلى الفضاء الرحب للممارسات الإنسانية ، وليس لها من سلطان سوى الحقائق ، والرغبة المؤكدة فى كشف ما قد يكون خافيا من علاقات الشعر بالفن ، وبخاصة فى تراث العرب والمسلمين .

ولعل الصفحات السابقة قد استطاعت أن تحقق جانبا من تلك الغاية ، دون أن تغلق الباب أمام المناهج الأخرى لتحقيق المزيد ، وإن كان الأمر يحتاج دوما إلى تعديل المنهج المختار ليتلاءم مع طبيعة العلاقة بين الأدب العربى والفن الإسلامى على وجه الخصوص .

أما الخطوة الصغيرة التى خطاها البحث فى مجال تلك العلاقة ، فقد أظهرت أن دراسة الشعر العربى بمعزل عن النظائر الأخرى ، الشديدة الاتصال بقيمه الفنية ، كالفن التشكيلى الإسلامى ، تحرم النقد من تفسيرات جديدة ، ولكنها أكثر واقعية وأشد نفاذا ، للظواهر التى طرأت على هذا الشعر فى عصور ازدهار الحضارة الإسلامية ، مثل ظواهر البديع المتجددة ، وخصائص التصوير المتطورة .

كما أظهرت تلك الخطوة أن الفن الإسلامى هو الشكل الجديد لفنون الشعوب التى انضمت إلى الدولة الإسلامية ، بعد أن أعيد تصنيفها بالحذف والإضافة لتصبح متناغمة مع الروح الإسلامية . وقد كانت إعادة التصنيف من القوة والتأثير بالقدر الذى كفل للفن الإسلامى ، رغم تطوره الداخلى ، تجانسا زمانيا ومكانيا . تماما مثلما احتفظ الشعر العربى بإطاره العام فى كل العصور ، رغم نموه الذاتى .

وليس فى ذلك تناقض أو غرابة ، لأن كلا من الفن الإسلامى والشعر العربى كانا مشدودين إلى قوتين متضادتين : الأولى قوة العقيدة الثابتة ، التى قدمت قيما للحياة لا تقبل التبديل ، مدعومة بحرص العرب الفاتحين على إبقاء هويتهم وتقاليدهم بصلابة لمواجهة حضارات بالغة التقدم بالقياس إليهم . والقوة الثانية التى عملت عكس ذلك هى الدوافع المادية للحضارة العربية فى ظل الإسلام ، حيث كان الترف والبذخ الزائدين فى حياة الخلفاء والأمراء والولاء ، يضغطان بشدة على

الفنون القائمة لكى تستجيب للتيار السائد . وكانت المحصلة فى الشعر ثباتا فى التقاليد ، مع إسراف فى الزينة الشكلية ، وفى الفن التزاما بروح العقيدة ، مع انطلاق فى توليد أشكال لا تنتهى من أنماط الزخرف .

وفى هذا الصدد أثبت البحث ، بتطبيق نظرية « كولن » ، التى ربطت الأسلوب الفنى المتبع فى أية حضارة بما سماه « مفهوم الحياة » ، أن الشعراء العرب والفنانين المسلمين قد أمسكوا بأطراف قماش واحد من النسيج الفنى ، الذى أفرزته العناصر المتشابكة للحضارة العربية والإسلامية ، فجاءت صورهم الشعرية وخطوطهم الزخرفية مشبعة بنفس النكهة ، على نحو ما ظهر فى دراسة بعض القصائد مقارنة باللوحات الزخرفية ، فى الفصلين السادس والسابع من هذا البحث .

وربما تكون أكثر نتائج هذا الاشتراك أهمية ، هى إثبات أن القيم المجردة للجمال ، كالتكرار والتوازن والتقابل والتوافق ، تمثل قيما موحدة بين الشعر العربى والتشكيل الزخرفى فى الفن الإسلامى . كما أن العلاقات الكمية والنوعية ، التى تربط عناصر الصور الشعرية بعضها ببعض ، هى علاقات تشكيلية فى المقام الأول . ولعل إزاحة الستار عن تلك العلاقات قد أسهم فى إلقاء أضواء على الخواص الفنية الخالصة للشعر العربى ، التى تحقق أدبية الأدب ، بعيدا عن ضباب المضمون والتباساته التى يحدثها فى الحكم النقدى .

مصادر البحث ومراجعه

أولا : المصادر :

الآمــدى :

(الموازنة بين الطائيين) تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، نشر مطبعة حجازى ، القاهرة ١٩٤٤ .

الجاحــظ :

(الحيوان) تحقيق عبد السلام هارون ، نشر مطبعة الحلبى ، القاهرة ١٩٣٨ .

الحاتمى (أبو على) :

(حلية المحاضرة) رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة.، تحقيق ودراسة جعفر الكتانى ١٩٦٩ . وقد نشرت مطبعة الرشيد الجزء الأول منها فى بغداد عام ١٩٨٠ .

حازم القرطاجنى :

(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، نشر دار الكتب الشرقية — تونس ١٩٦٦ .

الخطيب القزوينى :

(الإيضاح فى علوم البلاغة) شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى — نشر مكتبة الكليات الأزهرية — القاهرة ١٩٨٤ .

ابن رشيق :

(العمدة) تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد — نشر المطبعة التجارية ، القاهرة ١٩٣٤ .

الرمانى والخطابى والجرجانى :

(ثلاث رسائل فى الإعجاز القرآنى) حققها وعلق عليها محمد خلف الله ود. محمد زغلول سلام ، نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ ؛ ط ٢ .

الزمخشـــرى :

(الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل) نشر دار المعرفة ـــ بيروت . بدون تاريخ .

ابن سينا :

ـــ (التعليقات) تحقيق عبد الرحمن بدوى ، نشر الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ .

ـــ (النفس ـــ من كتاب الشفاء) تحقيق الأب جورج شحاته قنواتى وسعيد زايد ، نشر الهيئة العامة للكتاب ـــ القاهرة ١٩٧٥ .

ـــ (القانون فى الطب) نشر دار صادر بيروت ـــ بدون تاريخ ـــ عن طبعة بولاق ، جـ ١ .

ابن طباطبا :

(عيار الشعر) دراسة وتحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ، نشر منشأة المعارف . الإسكندرية ١٩٨٠ .

عبد الرحيم العباسى :

(معاهد التنصيص) تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، نشر المطبعة التجارية بالقاهرة سنة ١٩٤٧ .

عبد القاهر الجرجانى :

ـــ (أسرار البلاغة) تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، نشر مطبعة صبيح ـــ القاهرة ١٩٥٩ الطبعة السادسة .

ـــ (دلائل الإعجاز) تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، نشر مكتبة القاهرة ، القاهرة ١٩٦١ .

فخر الدين الرازى :

(نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز) تحقيق وتقديم د. إبراهيم السامرائى ، ود. محمد بركات حمدى ، نشر دار الفكر للنشر والتوزيع ـــ عمان ١٩٨٥ .

القاضى الجرجانى :
(الوساطة بين المتنبى وخصومه) تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى ، نشر الحلبى ، القاهرة ١٩٦٦ .

قدامة بن جعفر :
(نقد الشعر) تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، نشر دار الكتب العلمية ، بيروت (بدون تاريخ) .

المبـــرد :
(الكامل) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته ، دار نهضة مصر ، القاهرة (بدون تاريخ) .

المرزوقـــى :
(شرح ديوان الحماسة) تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣ .

ابن المعتـز :
(البديع) تحقيق اغناطيوس كراتشقوفسكى ، نشر مكتبة المثنى ، بغداد ١٩٧٩ .

ابن منقذ (أسامة) :
(البديع فى نقد الشعر) تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوى والدكتور حامد عبد المجيد ، مراجعة الأستاذ مصطفى السقا ، نشر الحلبى ، القاهرة ١٩٦٠ .

هشام بن محمد السائب الكلبى :
(كتاب الأصنام) تحقيق أحمد زكى ، نشر الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ ، عن نسخة دار الكتب المصرية المطبوعة سنة ١٩٢٤ .

أبو هلال العسكرى :
(الصناعتين) تحقيق محمد على البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، نشر الحلبى ، القاهرة ١٩٥٢ .

ثانيا : المراجع العربية والترجمة :

آرنولد هاوزر :

ـــ (فلسفة تاريخ الفن) ترجمة رمزى عبده جرجس ، مراجعة د. زكى نجيب محمود ، نشر الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ـــ الألف كتاب ـــ القاهرة ١٩٦٨ .

ـــ (الفن والمجتمع عبر التاريخ) ترجمة د. فؤاد زكريا ، مراجعة أحمد خاكى ، نشر دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـــ القاهرة ١٩٦٩ .

ابراهيم الحيدرى :

(اثنولوجيا الفنون التقليدية) دار الحوار للنشر والتوزيع بسورية ـــ اللاذقية ١٩٨٤ .

أحمد تيمور باشا :

(التصوير عند العرب) أخرجه وزاد عليه الدراسات والتعليقات الفنية الدكتور زكى محمد حسن ، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٢ .

السيد عبد العزيز سالم :

(العمارة الإسلامية فى الأندلس) مجلة عالم الفكر ـــ الكويت ـــ ابريل مايو يونيو ١٩٧٧ .

برتراند راسل :

(الفلسفة بنظرة علمية) تلخيص وتقديم د. زكى نجيب محمود ، نشر الأنجلو ، القاهرة ١٩٦٠ .

برترام لويس :

(البلاد السعيدة) ترجمة محمد أمين عبد الله ، نشر وزارة التراث القومى والثقافة ـــ عمان ١٩٨١ .

ثروت عكاشة :
(القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية) نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٨١ .

جابر عصفور :
(الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى) نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ .

جراهام هو :
(مقالة فى النقد) ترجمة محيى الدين صبحى ، نشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بسوريا ـــ دمشق (بدون تاريخ) .

جورج كوبلر :
(نشأة الفنون الإنسانية) ترجمة عبد الملك الناشف ـــ نشر المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٥ .

جيروم ستولنيتز :
(النقد الفنى) ترجمة د. فؤاد زكريا ، نشر الهيئة العامة للكتاب ـــ القاهرة ١٩٨١ الطبعة الثانية .

جيزيل بروليه :
(جماليات الإبداع الموسيقى) ترجمة فؤاد كامل ، نشر مكتبة غريب ـــ القاهرة ١٩٧٠ .

ديماند ، م.س.
(الفنون الإسلامية) ترجمة أحمد محمد عيسى ، مراجعة وتصدير الدكتور أحمد فكرى ، نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٨ .

رومان انكاردن :
(القيم الفنية والقيم الجمالية) مجلة الثقافة الأجنبية ، وزارة الإعلام بغداد ١٩٨٦ ، السنة السادسة العدد الثالث .

ريتشاردز ، أ.أ.

(العلم والشعر) ترجمة د. محمد مصطفى بدوى ، ود. سهير القلماوى ــ نشر مكتبة الأنجلو ــ القاهرة (بدون تاريخ) .

رينيه ويليك :

(نظرية الأدب) ترجمة محيى الدين صبحى ، ومراجعة د. حسام الخطيب ، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨١ ، ط ٢ .

سعد زغلول عبد الحميد :

(العمارة والفنون فى دولة الإسلام) نشر منشأة المعارف ــ الإسكندرية ١٩٨٦ .

سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد :

(أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ــ مدخل إلى السيميوطيقا) نشر دار إلياس العصرية ــ القاهرة ١٩٨٦ .

شوقى ضيف :

(البلاغة تطور وتاريخ) نشر دار المعارف ــ القاهرة ١٩٦٥ .

(العصر الإسلامى) نشر دار المعارف ــ القاهرة ١٩٨٦ ، ط ١٠ .

(العصر العباسى الأول) نشر دار المعارف ــ القاهرة ١٩٨٦ ، ط ٩ .

(العصر العباسى الثانى) نشر دار المعارف ــ القاهرة ١٩٨٦ ، ط ٦ .

طه ندا :

ــ (الشعر الفارسى فى القرن الرابع) بحث منشور فى مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ــ ٦٨ /١٩٦٩ .

ــ (النصوص الفارسية) نشر دار المعارف ــ القاهرة ١٩٧٨ .

عبد الغفار مكاوى :

(قصيدة وصورة ــ الشعر والتصوير عبد العصور) سلسلة عالم المعرفة ــ العدد ١١٩ ــ الكويت نوفمبر ١٩٨٧ .

عز الدين إسماعيل :

ـــ (الفن والإنسان) نشر دار القلم ـــ بيروت ١٩٧٤ .

ـــ (الأسس الجمالية فى النقد العربى) نشر دار الفكر العربى ـــ القاهرة ١٩٦٨ ط ٢ .

ـــ (التفسير النفسى للأدب) نشر مكتبة غريب ـــ القاهرة ١٩٧٤ ، ظ ٤ .

عفيف بهنسى :

ـــ (الفنون القديمة) دار الرائد العربى ـــ بيروت ١٩٨٢ .

ـــ (جماليات الإبداع العربى) فصول ـــ القاهرة يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٦ ـــ المجلد السادس ، العدد الرابع .

غيورغى غاتشف :

(الوعى والفن) ترجمة د. نوفل نيوف ، مراجعة د. سعد مصلوح ، نشر المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت ـــ سلسلة عالم المعرفة ـــ العدد ١٤٧ ، فبراير ١٩٩٠ .

فريد شافعى :

(العمارة العربية فى مصر الإسلامية) نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .

فـون شـاك :

(الفن العربى فى أسبانيا وصقلية) ترجمة د. طاهر مكى ، نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ .

كارل بروكلمان :

(تاريخ الأدب العربى) ترجمة د. عبد الحليم النجار ، نشر دار المعارف ـــ القاهرة ١٩٨٣ ، ط ٥ ، جـ ١ .

كمال الدين سامح :

(العمارة فى صدر الإسلام) الهيئة المصرية العامة للكتاب ـــ القاهرة ١٩٨٢ .

ليوبولد توريس بالباس :

(الفن المرابطى والموحدى) ترجمة د. سيد غازى ، منشأة المعارف ــ الاسكندرية ١٩٧٦ .

محمد زكى العشماوى :

(قضايا النقد الأدبى والبلاغة) نشر دار الكاتب العربى للطباة والنشر ــ الاسكندرية ١٩٦٧ .

محمد عبد العزيز مرزوق :

(الفنون الزخرفية الإسلامية) نشر دار الثقافة ــ بيروت (بدون تاريخ) .

محمد غنيمى هلال :

ــ (النقد الأدبى الحديث) نشر دار نهضة مصر ــ القاهرة ١٩٧٩ .

ــ (الأدب المقارن) نشر دار نهضة مصر ــ القاهرة (بدون تاريخ) .

محمد مصطفى هدارة :

(مشكلة السرقات فى النقد العربى) نشر المكتب الإسلامى ــ بيروت ١٩٧٥ .

محمد إبراهيم حسين :

(الزخرفة الإسلامية) نشر المؤلف ــ القاهرة ١٩٨٧ .

مصطفى ناصف :

(نظرية المعنى فى النقد العربى) نشر دار القلم بالقاهرة ١٩٦٥ .

ناصر الدين الأسد :

(مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية) نشر دار المعارف القاهرة ١٩٦٦ ط ٦ .

نبيل رشاد نوفل :

(البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية) نشر منشأة المعارف ــ الاسكندرية ١٩٨٨ .

يوهان هويزنجا :

(اضمحلال العصور الوسطى) ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ــ نشر الهيئة العامة للكتاب ــ القاهرة ١٩٧٨ .

ثالثا : المراجع الأجنبية :

Arieti, Silvano:

Creativity, the Magic Synthesis, Basic Book, Inc. Pablishers, New York, 1976.

Atkins, J.W.H.:

English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries, Methuen & Co., Led., London 1954.

Diez, Ernst:

- A Stylistic Analysis of Islamic Art, ARS ISLAMICA, New York 1968, Volume III and Volume V.
- Simultaneity in Islamic Art, ARS ISLAMICA, Volume IV.

Mall, Pall:

Encyclopaedia of art, Vikas Publications, Holand 1971, Volume 3.

Martin, P.W.:

Experiment in depth, Routledge & Kegan Paul, Boston, London and Henley 1978.

Rice, D.T.:

Islamic Art, Jarrold and Sons Lt., Great Britain 1979.

Wimsatt and Brooks:

Neo Classical Criticism, Routledge and Kegan Paul, London 1970.

فهـــرس

رقم الصفحة

الفصل الخامس
نشأة الفن التشكيلى عند العرب

الفصل السادس
فلسفة التكوين فى التصوير الإسلامى وعلاقتها بالشعر العربى

الفصل السابع
المقومات التشكيلية للشعر العربى ١٢٩

رقم الإيداع
١٠٥١٦ /٩٣
الترقيم الدولى I.S.B.N. 977-00-6/56-6

مركز الدلتا للطباعة
٢٤ شارع الدلتا ـ اسبورتنج
تليفون : ٥٩٥١٩٢٣